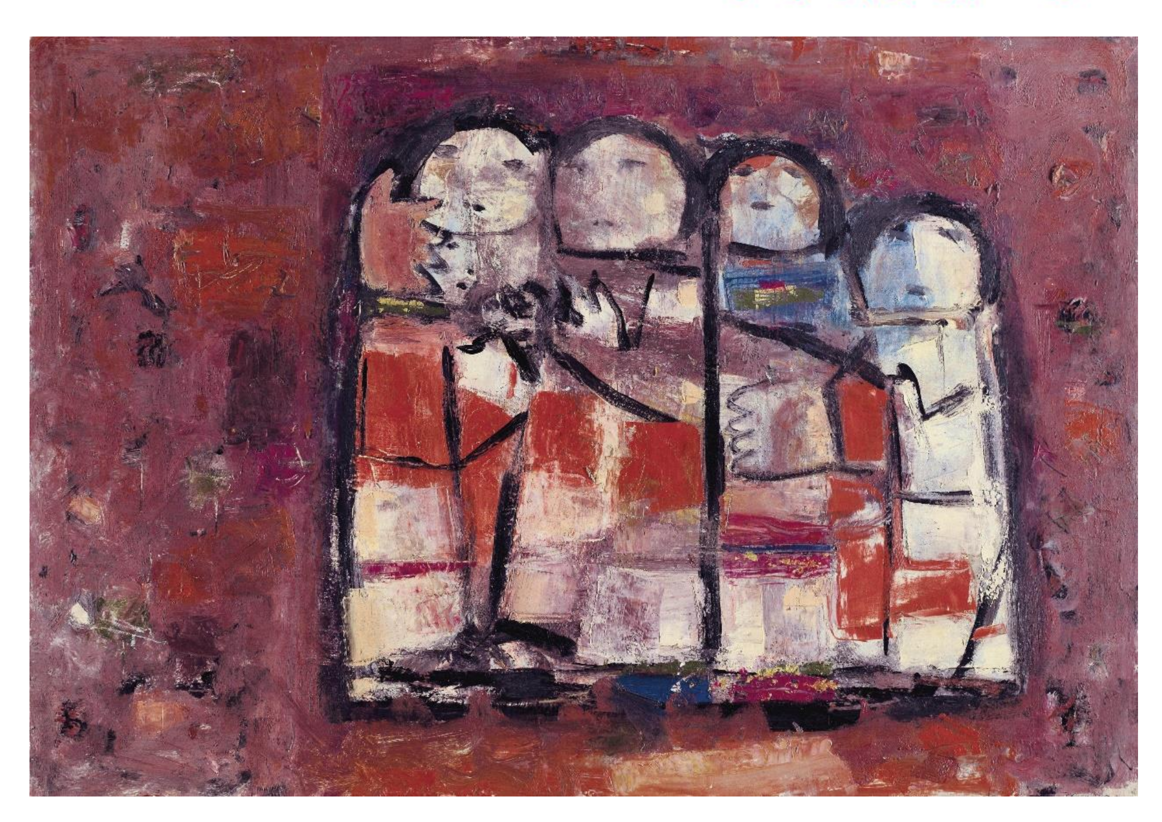


حرية التعبير دون قيد أو شرط

العدد الثالث عشر

حزيران – 2021



الأدب الكردي في سوريا

مجلة تعنى بشؤون الفكر و الثقافة والإبداع

تصدر عن رابطة الكتاب السوريين



العدد الثالث عشر – حزيران 2021

مجلة تعنى بشؤون الفكر والثقافة والإبداع

تصدرها رابطة الكتاب السوريين



https://www.syrianwa.net

المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة أوراق على البريد الإلكتروني:

awraq@syrianwa.net

صفحة الرابطة في موقع فيس بوك

https://www.facebook.com/Syrian-Writers-Association

الفهرس

"الأدب الكردي في الثقافة السورية"

أساتذتي اللذين تعلمت منهم

أنور بدر

رئيس التحرير

ربما لا تخلو مدينة أو بلدة في سوريا من عائلة أو أكثر تُكنّى ب "الكرد أو كردية أو كردي أو كراد"، إضافة لعائلات كثيرة تَكتشفُ بقليل من التدقيق أن أصولها كردية، مع أن بعضها كعائلات، بل الكثير منها، لا يعرفون شيئا عن اللغة الكردية، ومن هؤلاء عائلة سَكنتْ بلدتنا تُكنى "درويش" وكنّا نعرف أنهم أكراداً، دون أن يَهتم أحدٌ منّا بتقصي أصول هذه العائلة.

رَبُّ العائلة وأستاذي يُدعى "عبد القادر درويش"، درس أيام فرنسا في المدرسة الابتدائية، دون أن يحصل على شهادة "السرتفيكا" التي كانت تمنح بعد اجتياز امتحانات الصف الخامس، مع ذلك أسس في خمسينات القرن الماضي مدرسة صيفية لتعليم الأولاد خلال العطلة الصيفية، حين لم نَكنْ نعرف في طفولتنا ما يُعرف الأن بالمدارس الصيفة أو دورات التقوية، وبالتالي كان لهذا الشخص قصب السبق في هذا المجال، قبل أن تحتكره منظمة "اتحاد شبيبة الثورة" لدعم سيطرة "حزب البعث" الذي احتكر السلطة منذ انقلاب 1963.

تَميّز هذا الشخص الذي لم يَسمعه أحد يتكلم اللغة الكردية، بأنه شاعر ويكتب الشعر العربي الكلاسيكي بامتياز، وقد طُبع له ديوان يتيم بعد وفاته طباعة رديئة، وأذكر له قصيدة رائعة حول مريم المجدلية، والكثير من القصائد في "القومية العربية" انسجاماً

مع هواه الناصري في السياسة إذ آمن بعد عدوان 1956، أنّ عبد الناصر سينقذ المنطقة!

وبالعودة إلى مدرسته الصيفية، كان أستاذي يَجمع في كل صيف الكثير من أولاد البلدة، في غرفة واسعة من داره الطينية الصغيرة، أو تحت شجرة "زنزلخت" كبيرة خلف البيت، دون أن يكون لديه صفوف للتدريس، حيث يجلس الجميع من الأول ابتدائي وحتى شهادة الثانوية، على طريق شيخ الكتّاب الذي يعلم الأولاد حفظ أجزاء من القرآن، لكنّ أستاذنا بعكس شيخ الكتّاب كان يدير هذه المجموعة الكبيرة بطريقة ذكية وودودة بنفس الوقت، فيَعهد للمتفوقين من طلاب الصفوف العليا بالإشراف على طلاب الصفوف الدنيا، وكان مدرّسا ناجحا يُدرّسنا أغلب مواد المنهاج الدراسي.

وأعتقد جازما أن له الفضل علينا جميعاً في التعليم وفي تنوير العقل، إذ كان بالعموم شخص علماني غير متدين ويشرب العرق في ذلك الزمن البعيد، ويقرض الشعر بسلاسة، وكان مرجعاً في النّحوِ العربي وفي قواعد الإعراب على مستوى البلدة ككل، بما فيهم مدرّسي اللغة العربية من خريجي جامعة دمشق في ذلك الزمن، كما كان يُدرّس اللغة الفرنسية بذات الحرفة واللياقة التي يُدرّس بها العربية، مرورا بالتاريخ والجغرافيا وكذلك الأمر في الرياضيات والمواد العلمية، حتى أنّه علمنا في المرحلة الابتدائية كيف نضرب عدداً من خمسة أرقام أو أكثر بكثير بعددٍ لا تقلُّ أرقامه عن ذلك، ونحصل على النتيجة بشكل حسابي وسريع دون القيام بالعمليات التقليدية المعقدة لجدول الضرب!

هذا أول أستاذ كردي أعترف بفضله الكبير عليّ، وقد ودّعته وذَهبتُ إلى كلية العلوم في جامعة دمشق، وسَكنت أول عام في المدينة الجامعية ثم في موقف جسر النحاس من حيّ ركن الدين أو الأكراد كما هو معروف، دون أن أدرك عمق المشكلة الكردية في سوريا، إلا أنّ اعتقالي لمْ يتأخر كثيراً لنشاطٍ سياسي معارض في زمن لا تسمح فيها سلطة الديكتاتورية بأي معارضة، وفي مهجع أمن الدولة من سجن القلعة وسط

دمشق، تَعرّفتُ لأول مرة على أطياف القوى السياسة، وبينهم تحديدا قيادة "البارتي" أو "الحزب الديمقراطي الكردي في سوريا" الذي تأسس عام 1957، كامتداد للبارتي العراقي بقيادة مصطفى البرزاني، وأول شيء تعلمته أن كلمة "بارتي" تعني حزب، وفي تلك الفترة لم يكن يوجد إلا حزب واحد للأكراد.

لن أتحدث عن اعتقال قيادة حزب البارتي الديمقراطي زمن الوحدة 1960، كوني لم أعاصره، إلا أنني عاصرت الفترة الأخيرة من الاعتقالات الثانية التي بدأت عام 1973، باعتقال السكرتير الأول للحزب الحاج دهام ميرو مع لفيف من رفاقه "محمد نذير مصطفى، كنعان عطيد، خالد مشايخ، عبد الله ملا علي، ومحمد فخري"، مما استدعى انتخابات جديدة للمكتب السياسي، جاءت بشخص دينامي ومثقف هو عبد الحميد سينو كسكرتير أول للبارتي، حتى اعتقاله عام 1975، وكان هذا الشخص أستاذاً لي في السياسة والحياة، شخص مبدئي ومثقف، درس في فرنسا وألمانيا، متخصص في الاقتصاد والإحصاء، ويجيد الحديث والاستماع، وكان كثير التواضع دمث الأخلاق والمعشر شفاف الطويّة ضئيل الحجم، رغم سعة مداركه وعظيم ثقافته، وكل ذلك مع ابتسامة دائمة تزين محيّاه وتزين حياتنا الكئيبة في سجن القلعة، وسأذكر أنه لشدة تواضعه، لمْ يقدّم نفسه لنا طيلة السجن كسكرتير أول للحزب، احتراما لسن وهيبة الحج دهام كشخصية تقليدية سبقته في شغل هذا المنصب، وأفرج عنهم جميعا عام 1980، ولم يُقدر لي الالتقاء به ثانية حيث عاجلته المنية بعد أقل من أربع سنوات بسبب مرض عضال، فيما كنت أذهب أنا في سلسلة اعتقالاتي الأخيرة، وكم أحزنني ولا يزال يحزنني حقيقة وفاة هذا المعلم الثاني، مع الإشارة إلى أنني لم أشأ الحديث عن الأحزاب السياسية الكردية، فهذا شأن آخر.

*****

حين قررّنا في هيئة تحرير "أوراق" أنّ يكون ملف العدد عن "الأدب الكردي في الثقافة السورية"، لم أكن أدرك حقيقة أنّني سأذهب إلى تلك التفاصيل، لكنني الآن ونحن

نجهز لإصدار هذا العدد، خلال أيام، وقبل الحديث عن الأدب الكردي في الثقافة السورية، أدرك تماما أهمية البحث في تلك التفاصيل الصغيرة خارج المنظومة الثقافية التي بناها نظام الاستبداد، إذ علينا أنّ نعرف شيئاً عن مجتمعنا السوري وثقافتنا السورية، التي تُعتبر من أغنى المجتمعات المعاصرة بإرثها الثقافي والحضاري والاجتماعي والديني أيضاً، والذي سعى نظام الاستبداد البعثي إلى تجاهله كثيراً، ثم عمد قاصدا إلى تدمّيره في العقد الأخير لثورة الحرية والكرامة، وقد ساهمت في استكمال مهمته في هذا التدمير تلك القوى الجهادية التي قاتلت باسم الله ضدّ سوريّتنا وشعبنا وحقوقنا في الحرية والديمقراطية والمواطنة المتساوية.

والحديث عن غنى سوريا الثقافي والحضاري لا نقصد به الانشاء والخطابة، بقدر ما نسعى لتعرّف هذه التفاصيل في واقعنا، ففي مدينة أوغاريت الفينيقية على الساحل السوري أُكتُشِفت أول أبجدية قديمة تعود لعام 1500 ق.م، أي كانت معاصرة للحضارتين الأكادية والسومرية، حيث شكلت انتقالاً من الأبجديات التصويرية القديمة كالهيروغليفية والمسمارية لتؤسس لتطوّر الكتابة وكل اللغات القديمة والمعاصرة، بل أكثر من ذلك، يشكل المجتمع السوري المتحف الحي الأهم للغات القديمة التي لاتزال تتحدث بها بعض المجموعات السكانية، فبلدة معلولا قرب دمشق هي المكان الوحيد في العالم الذي ما يزال سكانها يتحدثون الآرامية أو لغة السيد المسيح، كما يوجد في سوريا قرابة عشر لغات قديمة محكيّة حتى الأن وهي "الآرامية بشقيها الآشورية والآرامية الحديثة الشمالية، الكلدانية، السريانية، الأديغية (ويطلق عليها في البلاد العربية اسم اللغة الشركسية)، الطورية أو الطورانية وهي تختلط كثيرا مع اللغة التركية، الأذرية الجنوبية (تسمى التركمانية أحياناً)، الأرمنية، الكردية بلهجاتها الأربع، ثمّ العربية"، إضافة لمجموعة من اللغات الأقل حجما في التداول أمثال: الدومريّة والقبرديّة واللومابرين.

وأعتقد أن هذا الجانب من الموضوع يحتاج لمباحث اختصاصية وأكاديمية ليس مجالها هنا، لكننا نتكئ عليها لتأكيد أن غنى هذه اللّغات المحكيّة في سوريا يَعكسُ غنى الشعوب والحضارات التي تعاقبت وتمازجت في هذا المختبر البشري الفريد، والتي لايزال الكثير من اسرارها مدفون تحت الأرض، وهناك إحصائية تقول أن في محافظة الحسكة فقط يوجد أكثر من 6000 تل اثري، لم يتم الكشف عن مدفونها، وربما يصل الرقم في سوريا إلى أكثر من ذلك بكثير، وقد سعى النظام خلال عقود سلطته الاستبدادية إلى تجاهل هذه القيمة الحضارية والمعرفية والإنسانية، التي تبلغ قيمتها بأضعاف قيمة ما هو مكتشف من نفط المنطقة، وهذه هي قيمةُ ولغزُ سوريا الدفين.

هذه القيمة تؤكد عظمة الانسان السوري بكل تجلّياته أو هويّاته التي يَتسمّى بها، ولغاته التي ينطقُ بها، ومعتقداته التي يؤمن بها، والتي تنوف عن 28 أثنية قومية أو عرقية ومجموعة دينية أو مذهبية، أي إن عظمة الانسان السوري تكمن في هذا العمق بعيداً عن العصبيات والحسابات العددية التي تُظهر غباء الصراعات الشوفينية التي تُدار حتى الآن على تفسير ما يسرب من أنه تاريخ قديم، فيما تاريخنا القديم بل تاريخ أغلب مجتمعات وثقافات المنطقة والعالم القديم ما زال مدفونٌ تحت أقدام الغزاة.

*****

هذا الدرس الأخير تعلمته من أصدقائي الكرد وغير الكرد جميعا، في أدبهم الجميل، وفي ثقافتهم الراقية، وفي فنونهم الرائعة، وفي انسانيتهم التي تفيض على الجغرافيا والتاريخ معاً، وتعلمت معهم ومنهم دور الثقافات وأهمية الحضارات في بناء الأوطان، فكل الشكر لهؤلاء السوريين المطالبين بالحرية والكرامة والمواطنة المتساوية، وإن كان المقام لا يتسع هنا للتوقف مع أسمائهم جميعا بشكل شخصيّ.

نتقدم في هيئة تحرير أوراق بالشكر الجزيل لكل أصدقائنا اللذين ساهموا معنا في الكتابة وفي إنجاز هذا العدد، سواء في ملف العدد أو في ملفات الابداع شعراً وقصةً ونصوصاً ومسرحاً ونقداً وترجمةً وحوارات ودراسات ومقالات، مع تنويه خاص للّوحات

والأعمال الفنية التي زينت هذا العدد وبشكل خاص لوحات الراحل فاتح المدرس، كعربون وفاء لحضوره المستمر في حياتنا وثقافتنا، كما نشكر كل الأصدقاء والكتاب والمثقفين الذين حالت ظروفهم دون المشاركة في هذا العدد، على أن نلتقي بكم دائما على صفحات أوراق وأعدادها القادمة.



الملف

الأدب الكردي في سوريا

إطلالة أولى على الأدب الكردي

جميل إبراهيم

بداية يجدر بنا القول بأنه مثلما أن لكل شعب لغته القومية الخاصة به، فإنه كذلك له أدبه الخاص به بهذه اللغة، وينشأ الأدب عموماً مع نشوء اللغة واكتمال تكونها في تدرج متلازم مع التدرج الحضاري في المكان والزمان لتلك المجموعة البشرية، التي تتحول إلى شعب له قومية متميزة، ولغة خاصة به يتداولها أبناء هذا الشعب فيما بينهم، يتكلمون بها، وبالتالي يتكون لديه أدب، ومن المؤكد أنه يكون أدباً شفهياً في البداية، وعندما تصبح لديه أبجدية يكتب بها، يصبح لديه أدب مدوَن أيضاً، ومن هذا المنطلق يترتب القول بأن الشعب الكردي، كغيره من الشعوب، له أدبه الشفاهي، منذ أن مارس أبناؤه الغناء وإنشاد الملاحم البطولية وسرد القصص والحكايا والأساطير، ومن ثم أصبح له أدبه الكتابي، أي المدوِن في البداية لتلك الملاحم والقصص والأساطير، وذلك منذ أن اخترع أول أبجدية في التاريخ، ليكتب بها، ألا وهي الأبجدية المسمارية، ورغم أنه من الصعوبة بمكان تحديد الفترة الزمنية أو الحقبة التاريخية كنقطة انطلاق الأدب بهذه اللغة أو تلك، إلا أن الباحثين والمنقبين يشيرون عادة إلى أقدم نص أدبي عُثر عليه حتى الآن بهذه اللغة أو تلك، فمثلاً تذكر بعض المصادر المعلوماتية، ويكيبيديا على سبيل المثال، أن أقدم نص أدبي مكتوب باللغة الكردية (قصيدة شعرية للشيخ شاليار بن جاماسب، وهو كاهن زرادشتي من منطقة هورامان) يعود إلى أكثر من ستمائة سنة قبل الميلاد، وربما تكون هناك نصوص أدبية باللغة الكردية أقدم من هذا النص بكثير.

بقدر ما تعرض الشعب الكردي للظلم والقهر والاضطهاد على مدى قرون طويلة، ومنذ أن تم احتلال وطنه، وبقدر ما عمد محتلو أرضه، بكل قواهم وإمكاناتهم، إلى التنكر

لهويته القومية ومحاولة طمسها والقضاء على وجوده، بقدر ما تعرض تاريخه وأدبه إلى التزوير والتحريف والتعتيم عليهما، وتعرض أدبه بشكل خاص إلى الطمس والنهب والاختلاس والتضييع، وخاصة أن المحتلين قمعوا، ولا يزالون، لغته وثقافته ومن ضمنها أدبه، بحظر التعلم والتعليم باللغة الكردية، ومنع طباعة أي كتاب أو أية كتابة باللغة الكردية وتداولها، وشمل الحظر حتى التحدث باللغة الكردية في كل مكان، وكل ذلك تحت طائلة المعاقبة، ولأن الشعب الكردي منع بكل أشكال القوة والعنف من أن تكون له دولة مستقلة، كباقي الشعوب، فلم تكن لغته، على مدى قرون طويلة، لغة دولة، وقد يكون ذلك السبب الأساسي في أن ضاع أدبه، من جملة ما ضاع وتضرر، أو تعرض للتضييع والإضرار به، ولا سيما أدبه المدوَن، ولم ينجُ منه إلا القليل القليل، بينما حافظ الشعب الكردي على معظم أدبه الشفاهي عن طريق المغنين ومنشدي الملاحم والمرثيات، ورواة القصص والأساطير، جيلاً بعد جيل، مما شكّل حافظة وذاكرة غنية للأدب الشفاهي والثقافة والفولكلور الشعبيين، على مر السنين والقرون، وقد أصبح البعض منها مرجعاً بمثابة السجل للكثير من الأحداث التاريخية المهمة، وبذلك تمت المحافظة على جزء كبير ومهم من التراث القومي الكردي، وذلك بالرغم من إقدام محتلي أرضه ووطنه على نهب الكثير من تراثه الغني والواسع الثراء، فهم لم يتركوا فرصة أو مجالاً إلا واغتنموهما لنهب وسرقة التراث والأدب والفولكلور الكردي، ولعل الموسيقا والأغاني والملاحم والأساطير كانت أكثر ما تعرضت للنهب والاختلاس وتنسيبها لأقوامهم زوراً وبهتاناً، وأذكر هنا مثالاً صغيراً لذلك النهب والسرقة، فلحن النشيد القومي التركي مأخوذ بشكل كامل وطبق الأصل، من لحن أغنية كردية معروفة ومشهورة، وكذلك آلاف الألحان والمعزوفات والمقامات الكردية الأصل صنفت على أنها عربية أو تركية أو فارسية، والكثير الكثير من الأغاني الكردية الذائعة الصيت أيضاً تمت ترجمتها إلى اللغة التركية أو الفارسية أو العربية، وغنيت على أنها أغنية تركية أو عربية أو فارسية، ورغم أن أول نوطة موسيقية في التاريخ اخترعها الحوريون، أجداد الكرد، فإننا نجد اليوم الكثير من المقامات التي تحفل بها الموسيقى العربية

والتركية والفارسية، والشرقية عموماً، منسوبة إلى تلك الجهات، لكنها بقيت محتفظة بأسمائها الكردية الأصلية، وهكذا بالنسبة للميادين الأخرى، لا يتسع المجال هنا لذكرها كلها.

ونتيجة لهذه الظروف والأوضاع المذكورة أعلاه، وبسبب طغيان الثقافات العربية والفارسية والتركية، وفرض لغاتها وخاصة بحصر التعليم بها، نجد أن الكثيرين، ليس من الشعراء وحسب، بل من عموم الكتاب والأدباء الكرد، توجهوا إلى الكتابة بلغات تلك الثقافات، وأبدعوا فيها أيما إبداع، وعند الرجوع إلى صفحات التاريخ، نعثر على الكثير من الأسماء اللامعة في الأدب العربي خاصة، وكذلك في الأدب الفارسي والتركي، منذ العصرين الأموي والعباسي، وثم في عهدي الصفويين والعثمانيين، وصولاً إلى ما تلا هذين العهدين، من الدول الناشئة على أنقاضهما، وبصورة خاصة في سوريا والعراق ومصر وايران وتركيا وغيرها؛ قائمة طويلة من الأسماء اللامعة التي لا يشق لها غبار من الأدباء والشعراء والمؤرخين والعلماء سواء في مجال العلوم الدينية أو الدنيوية، كما يقال. هذه القائمة من الأسماء تحتاج إلى صفحات وصفحات لإدراجها هنا، لا ضير إن اختزلناها ببعض الأسماء التي لا يختلف اثنان عليها، مثل: أمير الشعراء أحمد شوقي، معروف الرصافي، الزهاوي، الكواكبي، خيرالدين الزركلي، خليل مردم بك، عباس محمود العقاد، محمود تيمور، يشار كمال، محمد اوزون، حامد بدرخان، سليم بركات، وغيرهم الكثير.

ما لا شك فيه، وحسب رأيي، ورأي كل منصف كما أعتقد، أن ما كتبه ويكتبه هؤلاء الذين كتبوا ويكتبون بغير لغتهم الأم، يبقى حائزاً بكل جدارة على قيمته الأدبية أو العلمية، ولا يجب التقليل من شأنه في شيء، وينبغي أن يحسب جهداً فكرياً كردياً، إلا أنه يبقى في الوقت ذاته عملاً وجهداً يرفد، أو يغني، مكتبة اللغة التي كتب بها، وليس المكتبة الكردية، فمكتبة أية لغة تغتني بما يكتب بها، أو بتعبير آخر، في الحالة الكردية

على سبيل المثال، أن يتمكن القارئ باللغة الكردية من قراءة كل ما هو موجود في المكتبة الكردية، هذا هو المعيار الذي أرتأيه في هذا المجال.

أما عن الرواية الكردية، فإنني أرى أن أول رواية كتبت باللغة الكردية هي رواية (مم وزين) للشاعر الكبير (أحمد خاني)، البعض سماها ملحمة، والبعض الآخر سماها قصة، لكنني أجدها أقرب ما تكون إلى الرواية، وإن كانت منظومة شعراً، فعناصر الرواية متوافرة فيها أكثر من غيرها، ومن الممكن تسميتها بالرواية الشعرية، على أنه ما يعد من أوائل الروايات الكردية ما كُتب منها في العقود الأولى من القرن العشرين، نذكر منها: الراعي الكردي لـ عرب شمو، مخاض الشعب لـ ابراهيم أحمد، خاتي خانم لـ علي عبدالرحمن، نباح لـ محمد موكري، وغيرها.

لا يخفى أن ميدان كتابة الرواية في الأدب الكردي كان شبه خال، حتى بدايات القرن الماضي، وبعد أن ظهرت أسماء كتاب الرواية الذين ذكرناهم أعلاه، بدأ كتاب آخرون بالظهور، وتتالت رواياتهم بازدياد ولكن ببطء، ورغم أن المكتبة الكردية تزخر بالعديد من الروايات والروائيين، فإن المكتبة الكردية، في مجال الرواية لا زالت تعاني من نقص ملحوظ، وخاصة ما يكتب منها باللغة الكردية، وذلك مقارنة بالميادين الأخرى في الأدب الكردي، وهي، عموماً، بحاجة ماسة إلى إغنائها برفدها بالمزيد من نتاجات الكتاب الكرد في الميادين التي ذكرناها آنفاً، ميادين الرواية والقصة والقصة القصيرة.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فإن القصة والقصة القصيرة أيضاً ليستا في المستوى المطلوب من حيث عدد الكتاب وعدد المؤلفات، بعكس الأعداد الكبيرة للشعراء، أو بالأحرى أعداد الذين يكتبون الشعر، وهنا أجد لزاماً علي القول أن هذا العدد الكبير يمكن اختزاله كثيراً إذا ما أردنا أن نتحدث عن شعراء يقرضون ما يمكن أن نسميه شعراً، لاسيما أن الغالبية العظمى منهم تتوجه نحو كتابة الشعر الحديث، الشعر الحر، الشعر المتحرر من التزام الوزن والقافية، فيستسهل الكثيرون منهم الأمر ليخرج بكتاباته الشعرية تلك من فضاء الشعر وربما الأدب بكامله، ويتوهمون أن كتابة الشعر الحر

هذا أمر سهل وهين، ما هو إلا كلمات مصفوفة، لا وزن لها ولا قافية، فتغيب بذلك عنهم المعاني والأفكار المعبرة، والصور البديعة والتشبيهات الجميلة كذلك، فنجد أمامنا نصاً باهتاً، لا طعم له ولا مذاق، خالياً من أي مفهوم وأية فكرة محددة.

أنا أستغرب حقاً كيف أن هؤلاء ينأون بأنفسهم عن ملذة الانغماس في استلهام وضبط الأوزان وألحانها الشجية وإيقاع القوافي الجذلة والرائعة للشعر، ويحرمون أنفسهم من الإحساس الرائع بنبض الموسيقى الشعرية وتراتيلية المعاني الجميلة للكلمات المشكلة لبيت الشعر وتناغم مبانيه المبهجة للنفس، والمبهرة للعين وللعقل معاً، تلك الأحاسيس الرائعة والمشاعر الفياضة التي تنتاب المرء عند قراءته للشعر الذي نظمه ملايي باتي، علي حريري، فقي طيران، ملايي جزيري، أحمدي خاني، نالي، حاجي قادري كويي، بيره ميرد، جكرخوين، تيريج، شيركو بيكس، ملا أحمد نامي، صبري بوتاني، كلش، إلى آخر القائمة الطويلة جداً. ورغم أن قصائد ملايي جزيري الرائعة في العشق والتصوف تتصدر قصائد وأشعار الشعراء الآخرين، إلا أن الشيخ أحمدي خاني كرس قسماً لا بأس به من "ملحمة" مم وزين للعشق والتصوف والحكمة والفلسفة، على أنه ضمَن قسماً كبيراً ومميزاً من ملحمته هذه لطرح الفكر القومي، ولاستنهاض الشعب الكردي وحضه على الكفاح القومي، وأن يجهد ليلحق بركب الأمم الأخرى في التحرر ونيل الاستقلال، وهو بهذا يكون، برأيي، الشاعر والرائد الأول في طرح واستثارة الفكر القومي الكردي، أما في عصرنا الراهن فإن سيدايي جكرخوين يأتي في المقدمة، وخاصة دوره وتأثير قصائده القومية الرائعة في تكوين وتنوير الفكر القومي لدى الشعب الكردي في غربي كردستان على وجه الخصوص، وعندما أذكر هذين العملاقين في مجال الشعر القومي، فإني لا أقلل من دور وتأثير الشعراء الآخرين، ولا أبخسهم حقوقهم، سواء من الذين عاصروهما أو تلوهما، فلا يكاد يخلو شعر أي منهم من القصائد القومية، ولو كان ذلك بالتفاوت بين البعض والبعض الآخر، فمنهم من يحتل مكانة عالية ويتمتع بدور رائد ومقدام ويشهد لهم بالبنان كذلك.

الزلزلة السورية في السيرة الروائية الكردية (بالعربية)

نبيل سليمان

روائي وناقد سوري

باتت الرواية الكردية المكتوبة باللغة العربية ركناً مكيناً ومتميزاً في المشهد الروائي السوري، ومنه: العربي. وأحسب أن ذلك قد تحقق في عشرية (الربيع/ الثورة/ الانتفاضة/ الحراك/ الحرب الكونية..)، حيث تعددت الأسماء والزلزال واحد. ويُلحظ هنا أن كتّاب الرواية الكردية مثلهم مثل الكتاب السوريين الآخرين المهجّرين أو المهاجرين، أي إن الروايات قد كُتبت ونُشرت خارج سوريا. وقد صدق المثل هنا إذ قال: رب ضارة نافعة. فالكتابة والنشر في الخارج وفّر لمن يكتب/ تكتب فسحة من الحرية يفتقدها الداخل، وإن كان هذا الافتقاد لم يمنع قلة قليلة من الكتاب والكاتبات، لم يغادروا سوريا، لكن كتاباتهم صدرت في الخارج، وظل نادراً ما سُمِحَ له بالتوزيع في الداخل.

في حدود ما اطلعت عليه، تبدو لي (السيرية) علامة كبرى في المدوّنة المعنية هنا، وبها أبدأ:

1- نيروز مالك:

يبني نيروز مالك روايته (سنوات خمس – 2020) من مقدمة وخاتمة، تتقاسمان الرواية، ويتوزع فيهما ما يُفترض أن يكون بينهما متناً للرواية التي يرويها بضمير المتكلم كاتبٌ، معززاً السيرية المزدوجة: سيرته وسيرة كتابة الرواية نفسها. وهو في البداية يقدم لزوجته الفصل الأول كي تنضده، وليس كمستشار فيما تقرأ. أما الزمن فهو زمن الزلزلة التونسية المصرية: نهاية 2011 ومطلع 2012، وذلك في القسم

الأول من الرواية (المقدمة). بينما يمضي زمن القسم الثاني إلى السنوات الخمس التالية.

لم يتوقع الكاتب/ الراوي ما تفجرت به البلاد سنة 2011. وهذا المسكون بالخوف يأخذ من الأصدقاء نشرةً لجماعة معارضة سرية تتحدث عما تسميه (تمرد درعا). وسوف يلي أن الراوي يخشى أن يحل في البلاد ما حل في ليبيا من قتال ودمار. لكن الواقعة ستقع، والقتال والدمار لن يتأخرا، فيلوب السؤال: "ماذا يعني أن يسقط في اليوم الواحد أكثر من مئة قتيل في كل المدن والقرى والبلدات؟ ماذا يمكن أن تسميها: جنون؟ أم شهادة؟ أم ..".

يستعيد الراوي/ الكاتب في بداية القسم الثاني من الرواية ما عاشه من الزلزال خلال خمس سنوات، متخذاً من جملة صديقه عبد الله الذي هاجر، دستوراً، لا يفتأ يرددها: "دولة – مدنية – ديمقراطية". وإذا كان الكاتب يصدح أنه ليس مؤرخاً ليتحدث عن انتفاضة الناس، أو يكتب يومياتها، وليس هاوياً لسرد قصصها، فهو يسرد العديد من قصص وحكايات الحرب التي تصفها إحدى الشخصيات (محمود) بالحرب العبثية القذرة. وهذا الذي أناخ بكلكله على حلب وعلى البلاد جعل الكاتب يخاطب نفسه: "كل ما يحيط بك هو ضدك، هو عدوك".

يتواشج الماضي بالحاضر في سيرية الرواية، كما في حديث الكاتب مع صديقه حيدر عن طفولته وعن اشتغاله بالسياسة وهوايته وممارسته للرسم. ومن ذلك أيضاً علاقته مع جهان ومع الصيدلانية التي يقص عليها من نشأته، أو دعوته إلى ندوة في المكتبة الوطنية حول المثقف والعولمة، أو استدعاؤه إلى فرع المخابرات لأنه تحدث عن حقوق الإنسان المفقودة. ويفصل هنا في الاستدعاء ليلة، ثم المراجعة اليومية للفرع ثم المراجعة لفروع في دمشق، كما يصف مبنى المخابرات في حي المحافظة، وتقطيع الشوارع قربه، وسوره العالي، والعالم الغامض الغريب الذي يخفيه ذلك المبنى. أما سنوات الزلزلة الخمس قبل كتابة الرواية، والتي أعطتها عنوانها، فمنها ما يرويه الراوي،

ومنها ما يتولاه صديقه حيدر. ومن هذا الحاضر تتطلع الرواية في كلماتها الأخيرة إلى المستقبل: "ما دامت هناك حياة، فهناك أمل".

2- هيثم حسين:

لا ينتظر هيثم حسين أن يصنف النقد روايته (قد لا يبقى أحد – 2018) سيرةً روائيةً أو روايةً سيرية، بل يصنفها هو (سيرة روائية). وقد وضع لها عنوانا فرعياً هو "أغاثا كريستي: تعالي أقل لك كيف أعيش". وهذا العنوان الفرعي يجيب على سؤال كريستي قبل قرابة قرن: "تعال: قل لي كيف تعيش؟"، وهو السؤال الذي عنون يومياتها في سوريا والعراق. ومن المعلوم أن كريستي عاشت في مدينة هيثم حسين (عامودا) مع زوجها الآثاري ماكس مالوان.

في مقدمة (قد لا يبقى أحد) يتساءل الراوي/ الكاتب: "إلى أي مدى يمكن أن يعترف بالوقائع والحقائق وهو الذي اعتاد على تلبيسها لشخصياته؟". ويتفتق السؤال الشخصي إلى أسئلة فنية: "أين الحقيقة وأين الخيال فيما يسرده الروائي حين يكتب جانباً من سيرته الروائية؟ ما الذي نحاول تدوينه؟ هل نكتب ذواتنا أم حيوات الآخرين المضمرة في حكايتنا؟ أين التوثيق من التلفيق في العالم الروائي – السيري؟". ولأنها معاناة الروائي الإبداعية، تعود الأسئلة الفنية العميقة والمعقدة والكاوية في سياق الرواية، ومنها السؤال عن السيرة كقيد بمعنى ما؟ وهل يكتب هذا الكاتب رغبةً في تعرية ذاته وغيره أمام مراياه الداخلية، وأمام القراء الذين قد تستهوي بعضهم نماذج من الكتابة الفضائحية؟ ولعل سؤال (الاستعراء) أن يكون السؤال الفيصل: "هل يتعرى الكاتب وهو يدوّن أجزاء من سيرته، أو حين يسربها في أعماله؟".

لا يماري هيثم حسين في الإجابات كما لم يمار في الأسئلة – وهو يروي يومياته في الهجرة من عامودا عبر محطات دمشق ودبي وبيروت والقاهرة وإسطنبول ولندن. ولئن كان قد ترك وراءه الحرب، فالحرب التي تدمر كل شيء ولا تنتهي، ليست هناك في البلاد، بل هي الحرب المضطرمة في روحه.

تتركز الرواية في الفضاء البريطاني مفجرّةً أسئلة ووعي الذات، فتعري الذات الاستعلائية على الآخر، والحاقدة على البلد المضيف والتعايش معه، والمتنكرة للحاضر والعاجزة عن التحرر من الماضي كما في فصل (تمزيق الأقنعة) بخاصة من سجن ويكفيلد إلى مروج يوركشير إلى مدفع أدنبرة الأثري مقابل المدفع السوري المدمر؛ يتواصل حضور الآخر، ويشتبك بحضور الذات في فصل (هوية عالمية) أو فصل (حوار الحضارات).. ويتبلور هذا الاشتباك في سؤال الهوية؟؟ حيث يستحضر الكاتب هويات أمين معلوف القائلة، متسائلاً: "هل الهوية وهم نعظمه؟ أم إننا دونها ظلال وأشباح؟". وإذا كانت الهوية مكاناً ولغة أو ماضياً ومستقبلاً وعرقاً ولوناً، فهل هي عدو الاندماج؟ هل هي عقدة تاريخية مقيمة؟ ألا يقرّ لها قرار كأنها من الزئبق؟ ألا تكون إلا بالحدود والدول وتشتيت البشر وتقسيم الفضاءات؟

تقيم (الكردية) في غمرة هذه الأسئلة اللائبة، ليس ابتداءً بمحاورة الكاتب لكريستي في السعادة، وفي متعة الكردي بالقتل، ولا انتهاءً باستعادة الجد والجدة، أو بهجة الذات الكردية في مصر العربية و(قاهرة) الأناقة. إنها الأسئلة التي فجّرتها الزلزلة السورية منذ عام 2011، وبها صار سؤالُ (المنفي) في الوطن سؤالِ اللاجئ في الغربة، وصار الكاتب يحيا جسداً في بريطانيا وعقلاً – أم روحاً؟ – في سوريا.

3- مها حسن:

تحضر مها حسن باسمها الأول في أكثر من رواية لها، مما يعلن السيرية، وهو ما يتحاشاه أو يلتف عليه عادة الكتاب والكاتبات، مرة بضمير المتكلم – ولكن بلا اسم – ومرة باسم ما.

في رواية (عمتِ صباحاً أيتها الحرب – 2017) تتولى (مها) السرد حيناً، وتسنده إلى أمها (شهرزاد الحرب) وإلى (شهرزادات) أخرى حيناً. وقد أفادت الكاتبة من شخصية الأم في وصف نساء روايتها (تراتيل العدم). وقد جاءت اللعبة الروائية المتقنة والبارعة في رواية (عمتِ صباحاً أيتها الحرب) بالأم من عالم الموت إلى زلزلة حلب، حيث ما

يخطر عالبال وما لا يخطر على البال من صنوف الأسلحة والقتال والدمار والوحشية، وهذا ما سيتوالى فيما ترويه الراحلات حول الأم من قبورهن، أو يرويه حسام شقيق مها، فالسيرية هنا تتعلق بالأسرة الصغيرة ومنها الحي، ومن الحي بحلب، ومنها بسوريا، وتجأر ضد العسكرة وضد الأسلمة كما تجأر ضد النظام.

باسم الكاتبة الصريح تحضر أيضاً في روايتها (في بيت آن فرانك – 2020) حيث يجري تذويت الوثائقي والتاريخي، ويلاعب التخييل السيرية كما تلاعبه، وكما تلاعب الوثيقة والتاريخ. هكذا تتوحد شخصية آن فرانك اليهودية الألمانية صاحبة (مذكرات فتاة صغيرة) وضحية النازية، بشخصية مها الكاتبة، فتتخفى الألمانية في جسد السورية الكردية لتشاركا في ملتقى فلسطين للرواية العربية. وتذكّر لعبة حضور آن من الموت وعودتها سنة 2007 إلى الحياة بفعل الكتابة، بحضور الأم في الرواية السابقة، مثلما تذكّر علاقة آن بأمها بعلاقة مها بأمها. وبذلك كان لآن فرانك أن تتحدث عن توأمها (توأمي) وأن تحيا حرب 1944 وحرب 2014، في حلب، حيث كانت تلك السنة الأمرَّ والأدهى من سنوات الحرب السورية.

4- جان دوست:

إذا كان ضمير المتكلم يثير الشبهة بالسيرية منذ بداية رواية جان دوست (كوباني: الفاجعة والريع – 2018)، فلن يطول الانتظار حتى يحضر الكاتب باسمه الصريح في الخبر الصاعق: موت أخيه خلّو. وفي مئات الصفحات التالية من الرواية التي ترجمها الكاتب بنفسه من الكردية إلى العربية، تنهض سيرة المدينة (كوباني/ عين العرب) مثلما تنهض الأوتوبيوغرافية في زمن الزلزلة السورية.

إنها سيرة الكاتب في طفولته وشبابه وصولاً إلى العقد الثاني من القرن العشرين، حيث تبدو الرواية مرةً سيرة المدينة منذ نشأتها القريبة حتى يومها المزلزل، حين يحضر الكاتب من مهجره/ منفاه في ألمانيا؛ وتنتسب الرواية مرةً إلى روايات الأجيال، حيث تسرد قصص عائلة الجد حمزراف وابنه مسلّم وعائلة مسلّم: المقاتل الكردي، والجندي

في الجيش السوري، والمقاتلة الصبية (15 سنة) روشن، والمقاتل مع حزب العمال الكردستاني متين، وباران الموسيقي الذي يُقتل على طريق الرقة، كما يُقتل شقيقاه مصطفى ومتين. وإذا كانت الرواية ستعود إلى ثورة الشيخ سعيد في تركيا وانضمام مسلّم ابن حمزراف إليها، ثم فراره من مدينته قارص إلى كوباني، فالرواية لا تفتأ تبدي وتعيد بسيرة الكاتب من الطفولة والنشأة إلى يوم الزلزلة في كوباني وما اكتوت به من حرب داعش. هكذا ترمح الرواية من الرقة إلى حلب وألمانيا ومن عامودا إلى سنجار واستنبول، وعبر ذلك يجتاح الراوي حنينه إلى حي سيدا الذي نشأ فيه وأقران المدرسة، والزمن يتشظى من قصة إلى قصة: خديجة وذكريات قصف جامعة حلب والهجرة إلى ألمانيا، قصة حالم الذي قدم أهله من عامودا وقُتل في الجبال، قصة الداعشي التونسي زياد بن طاجي... وفي هذا التشظي الزمني والحكائي تأتي – مثلاُ – زيارة الكاتب لقبر والديه، أو تفجير طائرات التحالف لضريح الجد، أو ابن الأخت الذي يرسم الخراب، أو الجد الذي ترك مخطوطة سيرية، فكأنما ورث عنه الكاتب النزوع إلى السيرية.

5- إبراهيم اليوسف:

للشاعر والروائي إبراهيم اليوسف تجربة حارة في الكتابة السيرية، كما تبدت في (ممحاة مسافة: صور وظلال وأغبرة – 2016). وقد صنّف الكاتب كتابه هذا فغابت كلمة (رواية) وحل محلها (أسرودة ذاتية). لكن ذلك لا يحول دون أن ترى القراءة في الكتاب رواية سيرية أو سيرة روائية، وبعضهم تحدث عن (رواية) فقط.

على وقع الزلزلة جاءت رواية إبراهيم اليوسف (شارع الحرية – 2017). وباللعبة اللطيفة افتتحها (تصريح) يعلن فيه الكاتب أنه بعد ما انتهى من كتابة الرواية، أدرك أن صفاتٍ تجمع بينه وبين بطلها، ما جعله يسميه تجاوزاً (إبراهيم) وهو ما لم يرق للبطل الذي يشاركه الكاتب باسمه الصريح البطولةَ الروائية.

رتّبت مجموعة من الأصدقاء رحلة سرية للكاتب المهاجر إلى ألمانيا، ليعود إلى المدينة التي تسكنه: القامشلي، ومنها بخاصة الشارع الذي عنون الرواية: شارع الحرية. أما سبب الرحلة فهو أن يعود الكاتب بأرشيفه الذي يحتاجه في كتابة الروايات، وأن يلتقي بالمرأة التي تسكنه أيضاً: بريسكا، شعلة السيرة والناظم الأكبر للرواية، ووقدتها التي تندغم بما عاشت القامشلي من الزلزلة السورية.

تعلن الرواية أنها تحتاج إلى مسرد فمسرد للجيران وللأصدقاء والساسة والأماكن لتغطي ذلك الفضاء المترامي من تل أفندي إلى تل حجر إلى القامشلي. لكن الحاجة أيضاً هي إلى مسرد الأحداث والحوادث، ما قدم منها وما طرأ في سنوات الزلزلة.

يروي الكاتب أن الشاعر وليد حزني أرشد نبيل سليمان وآخرين إلى منزله في القامشلي، فحضروا في سيارة خاصة لي* أو للمركز الثقافي، وألحّ على أن نكون ضيوفه. لكنني – فيما يروي – قلت: لنمض إلى الحسكة، وفيها ستكونون ضيوفي. ويفسّر الكاتب أن اقتراحي جاء ليبدد خجله هو ولأوفر عليه الكلفة، من خلال وجهة نظره**، رغم أنه كان قد أعد للضيافة عدتها، وبعيداً عن هذه الإشارة، فإن هذه الحميمية التي تلفّ هذه الذكرى كما تلف كل ما في (شارع الحرية) من (أسرودات) كما يفضل الكاتب أن يقول.

لقد تبدل الشارع الذي شهد تفتّح شخصية الراوي الافتراضي والراوي الحقيقي، أيّما تبديل بعد زلزال 2011. فاسم الشارع تحول إلى اسم عضو في حزب العمال الكردستاني، وشجرة النارنج في أول الشارع ما عاد أهلوه يشمون رائحتها "بعد أن صار البيت صورة عن الشارع كله، صورة عن المدينة كلها، صورة عن الوطن كله".

إنه شارع الشعراء والفنانين المجانين والحب والملالي والسياد، الشارع الذي يربط المدن من عين ديوار إلى كوباني وعفرين. وقد كان في دم الكاتب إنطولوجيا وبيوغرافيا لسكان الشارع. وها هم أكثر من يفرحهم ويحبهم قد هاجروا، والمدينة باتت أنقاض مدينة، فقد اخُتطفت (السلمية)، وهيمن الإخوان المسلمين، ومجلس غربي كردستان

يضطهد شباب الحراك، ويتحدث عن ثورة وهمية سماها ثورة روج آفا، بينما سلمهم النظام المنطقة كلها. ويسجل الكاتب أنه بعد (غزوة) سري كايني/ رأس العين جمّد نشاطه السياسي وقرر الدفاع بقلمه.

لإبراهيم اليوسف رواية سيرية أخرى هي (جمهورية الكلب) يتشذر فيها الحكي إلى حكايات الهجرات السورية إلى أوروبا، ومكابدتهم في ألمانيا لإحراجات الهوية والانتماء وصراع الثقافات والاندماج. أما الحكاية المركزية فهي علاقة بطل الرواية آلان نقشبندي مع بيانكا شنيدر الأرملة الأربعينية الألمانية التي تساعد البطل في تعلم اللغة. وتطلّ السيرية من مسقط رأس الكاتب في قرية تل أفندي التي سبق حضورها في (شارع الحرية). أما الكلب السوري في ذاكرة البطل طفلاً، والكلب الألماني، فهما الحامل الرمزي لوعي الذات ووعي الآخر.

***

تلك هي مساهمات نيروز مالك وهيثم حسين ومها حسن وجان دوست وإبراهيم اليوسف فيما كتبتْ بالعربية السيرةُ الروائيةُ الكرديةُ من حديث الزلزلة السورية 2011. وإذا كان للحديث بقية، فحسبُ هذه المساهمات ما قدمت من وعي الذات الكردية السورية ووعي الآخر، دون الوقوع في فخ النرجسية والعصمة المنصوب دائماً للكتابة السيرية. وحسبُ هذه المساهمات ما توقّد فيها من شعلة السلمية، ومن الوقوف ضد العسكرة وضد الأسلمة، فكانت لأولاء الكتاب إضافتهم الهامة والمميزة إلى المشهد الروائي.

*سيارة صغيرة كانت للروائي نبيل سليمان

**كانت هناك دعوة مسبقة على دعوة إبراهيم والتزم بها أ. نبيل سليمان

أسئلة النَّوع والعتبة والقوى الفاعلة

النّص السّيَري: (ممحاة المسافةِ) تمثيلاً

سوسن إسماعيل

" إنّني أرسمُ ذاتي؛ فأنا الكاتب وموضوع الكتاب"

مونتاني

اعتنت الكثير من الدراسات القديمة والحديثة بمفهوم (السّيرة الذّاتية)، بالبحث والتقصي في هذه الظاهرة القديمة/ الحديثة، وتناولها النقاد بالتفسير بغيّة إجلاء الغموض وكشفه في هذا المفهوم، بعد أن كان جلّ اهتمام النقاد وانصرافهم إلى البحث في الأجناس الأدبية الأخرى، فكان لابُدّ من توجيه النقد إليه، وتناوله بالدراسة والتحليل، كجنس أدبي أو كصنعة أدبيّة تتصدى القراءة لإشكالياته وأوجه التشابه والاختلاف بينه وبين بقيّة التراجم الذاتية والأجناس الأخرى المندرجة في سياق الفن السردي. إلى هذا لم يتفق النقاد العرب حول مفهوم السّيرة الذاتية، ولعلّ المتابع لحركة النقد ومبادراته، سيكتشفُ افتقار المشهد العربي النقدي للدراسات والأبحاث التي تتناول السيرة الذاتية نقداً على نحو عميق بعكس ما نرى في المجال النقدي لدى الآخر. إنَّ البحثَ في السيرة الذاتية هو البحث في الكيفيّة التي تجري وفقها العملية الإبداعية والكتابيّة لدى كاتب السيرة الذاتية، أيّ ماذا يقدّمُ المؤلف/ السّارد لقارئه، هل ثمّة مضامين وإرشادات من وراء هذه السّيرة، فالبحث في أسئلة السيرة الذاتية، تنطوي على مفارقات وشيء من الإشكاليّة، لذلك ستروم الدراسة مقاربة نص إبراهيم اليوسف: "ممحاةُ المسافة، صور، ظلال وأغبرة" نموذجاً للقراءة وفق محاور ثلاثة:

أولاً ـ السّيرة الذّاتية:

1: التعريف والمجال:

لغةً: اسم مصدره سارَ، والجمعُ منه سيرات، وسِيرَ، أو هي الطريقة التي تتناولُ تاريخ حياة شخص ما، والسّيرة تعني لغة (السنة) أو (الطريقة) أو (الهيئة).

مصطلحاً: تقولُ ميري سوكالاك Mary Sue Carlock "لقد وظّف كل دارس هذا المصطلح وفقاً لمقاييسه الخاصة أو وفقاً للدلالة التي قام بتعيينها هو لهذا المصطلح ... لذلك يحتوي هذا الكم من الكتابات العلمية على شهادات متناقضة حولَ ماهية المفهوم الذي يشكل السيرة الذاتية الجيدة"، فأغلبنا يعرّفُ السيرة الذاتية؛ من حيث هي تناول الشخص لذاته، بالحديث والكشف بواسطة الكتابة عن عوالم الذات. والكثير من المشاهير والمبدعين والكتّاب تناولوا حياتهم وشؤونهم وإبداعاتهم للعلن، فقدموا نتاجات إبداعية/ سيّرية/ أدبيّة عاليّة، فمن الصعوبة ضبط المصطلح الخاص بالسّيرة، وذلك لكثرة الآراء التي تداولها النقاد والباحثين، تقول الكاتبة هيدي ستل في تعريفها للسيرة الذاتية بأنّها "تسجيل استعادي صادق لعمر أو على الأقل لعدد معتبر من سنيه من الخبرات والأفعال والتفاعلات وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى"، وفيليب لوجون الذي عُرفَ بأنّ تعريفه ربما من أكثر التعاريف التي اعتمدها النقاد، يقول "هي حكي استعاديّ نثري يقومُ به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"، ولكنه فيما بعد تراجع عن هذا الحدّ الذي اكتشفَ فيه أنه بين الفرضية النظرية والإثبات النظري ثمة خلط، كما أن تينيانوف Tynianov، فقد أطلق عليها (الخارج الأدبي)، أمّا العرب في تعريفهم لفن السيرة الذاتية، فلم يتناولوا تعريفاً معيناً في دراساتهم وأبحاثهم، فهم يتفقون على أنَّ السيرة هي "كتابة الشخص لقصة حياته" فإحسان عباس؛ إذ يركز على توافر عنصرين هامين في فن السيرة/ الكتابة الذاتية؛ هما (التعري) و(الثورة)، ولذلك فمن الصعوبة ضبط المصطلح الخاص بالسيرة على نحو دقيق.

2: الأسرودة الذاتية والجنس الرّوائي:

من خصائص الكتابة الذاتية (ومنها السيرة الذاتية)، هي بروز قصدية الكاتب في الكتابة، أي أن يشيرَ بأن عمله ـ كما في حال النص الذي بين أيدينا ـ هو عمل سردي، وهذا ما كشفه لنا غلاف الكتاب، بأن دوّن الكاتب وأكّده عبارة "أسرودة ذاتيّة"، كما أنّهُ أشار في بداية المُنجز إلى السبب والدوافع إلى كتابة سيّرته الذاتية:" هكذا أقفُ في حضرة حبل بداياتي العلني، اتتبعُ مظانه، بعد أن دفعني إلى هذه المغامرة صديقي الباريسي، مراراً منذ وقت طويل". ويعدّ الاعتراف من قبل كاتب الأسرودة أحد المكونات الأساسية في السيّرة، حيث إنَّ كاتب الأسرودة، يعترفُ بأن ما سيكتبه لاحقاً هي الحقيقة، وإنّ الأحداث المذكورة هي اللاعب والجزء الأساسي الفاعل في السرد، بتعريته وكشفه إلى حدّ ما للكثير من الخبايا الاجتماعية، السياسية، والعاطفية: "لا شيءَ لدي لم أقله، حتى بعض ما وراء ورقة التوت ..!"، وعليه يتأكد "العقد القائم بين القارئ والكاتب"، "هل هذا كل شيء؟ مؤكد، أن الجواب: لا، هل هذا هو أنت؟ مؤكد، أن الجواب نعم"، ربما ليس من السهولة ـ وهو أمر شائك ـ أن يبتَ القارئ أو حتى الناقد فيما يخصُّ أوجه الشبه أو الاختلاف بين مكونات الرّواية كجنس أدبي بموازاة السيرة الذاتية التي لا تختلفُ عنها في الكثيرات من المرتكزات السردية، فكلتاهما الرواية والسيرة يتكىء فيه المؤلف على شيء من الذاتية إلى جانب الموضوعيّة والخيال، يقول فيليب لوجون "تكون الرواية أكثر صحة، أكثر عمقاً، أكثر حقيقة من السيرة الذاتية"، ربما يكون هناك شيء من المزج الإجناسي بينهما، فالشخصية/ البطل في الرواية يسير وفق نسق وخط واحد مع الأحداث ومع تعاقبها أو تسلسلها أو حتى في تقاطعاتها، كما أن الكتابة بضمير المتكلم هي خاصية في السيرة الذاتية، وسبقت الرواية في ذلك، وقبلها في المذكرات. والمكان في الرواية ليس طارئاً كما في السّيرة، إنما ضرورة من ضرورات الرواية، حيثُ يشيرُ الروائي إلى أنّ المكان عنصرٌ فعّالٌ، بينما المكان في السّيرة ليس فاعلاً بنيوياً ولا يتمتع بدور جمالي كما في الرواية. في الوقت الذي نجدُ أن الأمكنة متعددة وموجودة ولكنها لا تشكّل بنيةً متماسكةً مع بقية العناصر، فالسيرة

تستقلُّ عن الرواية بعدة سماتٍ من حيثُ الذاتية الطّاغية في السرد وضمير المتكلم المهيمن في أغلب الأمكنة التي يتطرقُ إليها الكاتب، فلا يتطرقُ الكاتب فيه إلى الوصف المكاني كعنصر فعّال بعكس الرواية التي تزخر بعدة شخصيات، والوصف فيه مكثّف إلى حدّ بعيد، كما أن المتواليات السردية تختلف في السيرة عنها في الرواية التي تتطلبُ دائماً راوياً يتقنُ التحرك بحسب الزمكان الذي فيه، بينما نجدُ أن المؤلف في السيرة الذاتية يحافظ على نسق واحد حتى درجة الرتابة أحياناً، فالمكونات النصية مرهونة به حتى تبدو السيرة الذاتية سرديّة زمانية بامتياز. وهكذا، فالمنافسة وطيدة بين المخيال الأدبي في الرواية والحقيقة التي يتوجبُ أن تكونَ عليه الأسرودة الذاتية، كما أن كلّ الأحداث والأمكنة والشخصيات التي يتناولها كاتب الأسرودة هو ليس بمعزلٍ عنها، كما أن التخييل هي المادة الأساسية في الرواية، يستندُ عليها الروائي في السرد، ولكن أندريه جيد يدلي برأي يخالف ذلك فيما يخصُّ التخييل "ربما تقتربُ الحقيقة أكثر في الرواية" ، وإلا فإن الرواية تتحوّل إلى أحداث إذا ما أُعتمد على الذاتية. والواقع أن "مصطلح الرواية مرادف للتخيّل في مقابل اللاتخيّل والمرجعية الواقعية، والحال أن الرواية هي الأدب والكتابة الأدبية في مقابل سطحية الوثيقة (ميثاق العهد/ ميثاق السيرة الذاتية)، ودرجة الصفر للشهادة فلفظة رواية ليست إحادية المعنى أكثر من كلمة سيرة ذاتية، الشيء الذي تنضاف إليه ظواهر أخرى قيميّة قدحيّة (الرواية خلق/ السيرة الذاتية سطحية المعيش، الرواية لذة الحكي المكتوب المحكم/ السيرة الذاتية صدق وعمق المعيش". بالإضافة إلى أن من الشروط الواجب توافرها في السيرة الذاتية، هو ميثاق العهد الذي يشيرُ إليه فيليب لوجون وتناوله بشرح موسع، حيثُ يتوجبُ على كاتب السيرة، أن يدلو بكل شيء عن حياته بمصداقيّة وشفافيّة عاليّة، ولكن إدوار الخراط يخالف هذا القول، بأنَّ السيرة الذاتية "تعتمد على ميثاق غير مكتوب بين المؤلف والقارئ، بأن يحكي الأول صراحة ووضوح تفاصيل ما مرّ به من أحداث"، فالسّيرة نصّ سردي توثيقي حقيقي، أما الرواية فنصّ سردي تخييلي"، لذلك يجدُ القارئ صعوبة في عملية الحكم على مصداقية السيرة من عدمها، فالقارئ هو الحاكم وبيده فقط قرار

التحقق من قدرة المؤلف على البوح، وعليه فكلّ ما يرد في الأسرودة الذاتية، يتمُّ التعامل به مع المعلومات الواردة فيه من طرف القارئ/ المتلقي بوصفها صحيحة وعليه أن يثبتَ ضد ما ذهبَ إليه كاتب الأسرودة هنا.

3: شؤون (المتكلم) في السّيرة الذّاتية:

ضمير المتكلم (أنا)، هو من الركائز المهمة في السيرة الذاتية، ولابُدّ منه، فهو السّارد الأول الذي يتوجبُ تطابقه مع (أنا) المؤلف من حيث هو نفسه كاتب السيرة: "لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسّارد والشخصية"، ونلاحظ على كامل صفحات السيرة، بأن الكاتب/ السّارد يتبنى ضمير المتكلم (أنا) أو ما يشيرُ إليه من ضمير (ياء المتكلم . تاء الفاعل . أو الإحالة عليه)، فالقراءة أمام مستويين من الخطاب في "الأسرودة الذاتية"، كما أشرنا سابقاً، خطاب مباشر بـ "أنا" وخطاب غير مباشر بـ الإحالة، كما اعتمد في الكثير من الصفحات على المونولوج الداخلي، "هو يقول لي: لقد تأخرتَ عليّ، بمخطوط سيرتك، .. هل أنا نادم على ما فعلت؟، في فترة طفولتي، سحتُ مع أبي في جغرافيا أوسع من حدود رؤيتي، في قريتي الأولى التي فتحتُ عليها عيني، كلما جاءت امرأة إلى بيتنا"، وأحياناً كثيرة يذكر الاسم الصريح له (إبراهيم) كما في الحوار الخارجي "يقول لي: إبراهيم أثقُ بك ... لقد ألقينا القبض على لصنا، إنّه إبراهيم ..، لقد قال لي إبراهيم ذلك ..، هذا كثير، إبراهيم، السيدا يزعل"، فالحوارات الدائرة خلال السيرة، هي حوارات قائمة بين السّارد/ شخصية المؤلف وبين بقية الأشخاص المشاركين في هذه السيرة. وضمير المتكلم/ السّارد/ المؤلف، لا يأخذ بالذاتية كثيرا إلى أناه، إلى درجة أن يلغي كينونة أشخاصه، بل يسرد لهم حواراتهم والكثير من أقوالهم وأحاديثهم أو حتى نصائحهم له "- هل سيكون أبي قد علم أني رحتُ لصيد القطا؟ هو يعلم كم أنا شغوف بالقطا؟، بل إنني أعرفُ كم هو نفسه يحبُ القطا، رغم أن وقاره لا يسمح بالإعلان عن ذلك ..!؟ أصلُ القرية، أبي في انتظاري، أمي يتلظى قلبها ألماً:

ـ أرجوك، لا تضربه...!

يتدخلُ جارنا العم حمزة، تتدخلُ العمة كاملة، تتدخلُ الجدة العجوز "كمرة" بقرن كامل من عمرها، وهي ترفعُ عصاها:

ـ من يضرب إبراهيم سأضربه بعصاي

يضحك أبي:

ـ لقد عفوتُ عنه من أجلك، لكن عليه إلا يعيدها."

ربما يتساءلُ القارئ عن اعتماد كاتب السيرة، لضمير المتكلم (أنا) والذي بدأ أو برر له في المقدمة، عندما ذكر أن ثمة من دفعه ليكتب سيرته: "فكرة هذه المخطوطة الفريدة التي أوحى لي بها صديقي الباريسي، أسبر بمجاديفها خريطة واقعي وحلمي، أفراحي وأحزاني، نجاحاتي وإحباطاتي"، ويشير بأن هناك من سبقه إليها، والذين ربما جعلهم قدوة له في الكتابة، كتابته التي سارت ببطء شديد، فهل أراد الكاتب من ذلك أن يُغلقَ أيّ باب أو حتى زاوية صغيرة يطلُّ منها أيّ مجال للشك، ليؤكدّ بأنَّه هو السّارد وهو بطل سيرته، وعليه لا بُدّ من المصداقية: "ها أنا، كما كنتُ بين يدي المولودة "ماما كمرة" البكارية، ذات تاريخ مدوّن على ورقة تقويم، بين كتاب "مشكاة الأنوار" للإمام الغزالي". كما أن كاتب السيرة على وعيّ كتابيّ بما سيسرده لاحقاً، فاتكاء كاتب السيرة على ضمير المتكلم (أنا) ألغى إلى حدّ بعيد الغموض في السيرة أو يمكنُ القول؛ إنها تضعها في مصاف السيرة الذاتية، ويمكن القول هنا؛ إنّ ثمة تطابقاً بين السارد والشخصية الرئيسية، الذي هو كاتب السيرة ذاته. وقد أطلقَ جيرار جينيت على هذا السرد اسم "السرد القصصي الذاتي" وذلك تبعاً لفرز الأصوات في السيرة.

يشيرُ إميل بنفنيست : enveniste Emile " إنّهُ لا وجود لمفهوم ضمير المتكلم، وإنّ ضمير المتكلم يحيلُ دائماً إلى الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من فعل كلامه

نفسه"، فيقعُ على عاتق القارئ، أن يصدق ذلك أو يكذبه، فالخطاب في السيرة مباشر، فهل حقاً (المؤلف/ السارد/ الشخصية) التي يحصل السرد بها بضمير المتكلم هو نفسه كاتب الأسرودة، عندما كان طفلاً، شاباً، حتى لحظة كتابة هذه الأسرودة؟ هل حقاً ثمة تطابق بين اللفظ والملفوظ؟ هل حقاً السارد هنا باستخدامه واعتماده على الضمير (أنا) أو الضمير الذي يدلّ عليه هو نفسه ذلك الشخص الذي يسردُ عنه؟ كلها أسئلة يتلقاها القارئ، وله كلّ الحق في تكذيبها أو التصديق عليها. إنَّ كاتب الأسرودة يقدمُ صوتاً في الماضي بضمير المتكلم، فإلى أيّ مدى يمكنُ للقارئ، أن يؤكد أن الصوت هو صوت كاتب الأسرودة نفسه، فالخطاب هنا كتابي بضمير "أنا"، وكاتب الأسرودة الذاتية هو السّارد، السامع، القارئ الأول لذاته، كذلك هناك المتلقي/ القارئ، فهل السّارد/ الشخصية داخل النّصّ هو/هي ذاتهـ(ا) خارج النصّ، وهل ثمة تطابق بين الأحداث التي يرويها كاتب الأسرودة وأحداث شخصياته؟ إن البحث عن التطابق بين كاتب الأسرودة والسارد/ الشخصية، جاء هنا في عدة أشكال، مرة بطريقة ضمنية، وذلك من خلال اعتماده على جملة من العناوين التي تشيرُ إليه، مثل استخدامه نحوياً ضمير المتكلم (أسطونيات أمي، ليلة على سطح بيتي، كانوا معي في البئر، أعدائي، قصيدتي، امرأة من ضلعي)، فالضمير هنا لابُدّ أن يُحالَ إلى كاتب الأسرودة وهو نفسه السارد/ الشخصية . البطل: " يتحملُ السارد التزامات أمام القارئ وذلك في مقطع أولي للنصّ"، فكاتب الأسرودة يقدمُ مسبقاً ميثاقه للقارئ، فالسارد يحملُ نفس اسم كاتب الأسرودة، وإلا فكيف يعرفُ السارد أن الكاتب هو (إبراهيم)، عندما يناديه العم حمزة "يناديني العم حمزة: إبراهيم، قف في مكانك ..! إبراهيم، ارجع ..! هل جننتَ يا إبراهيم؟"، وهكذا فالاسم يظهر في الكثير من صفحات الأسرودة إضافة إلى ضمير المتكلم، إذا الإشارة على غلاف الكتاب، وكذلك استعانة كاتب السيرة بقول لإمبرتو إيكو في أحد حواراته "رواية سيرة ذاتية" كتصدير للأسرودة، كلّ هذه مواثيق دلالية تشارك بوصفها علاماتٍ للسيرة.

4: مساحات التّخيّل في السّيرة الذّاتيّة:

هي نفسها تلك المساحة بين إدراك كاتب الأسرودة، ووعيه لكلّ ما يدونه من جهة، وبينه وبين القارئ من جهة أخرى، اعتماداً على المصداقية التي يتناولها في كتابته/ أسرودته الذاتية، ومدى ذلك التطابق بين الكتابة كنصّ سردي/ أسرودي/ ذاتي، وبين الواقع نفسه، الذي مهدّ لكتابة أسرودته الذاتية، وحتى لا تفقدُ السيرة الذاتية مصداقيتها عليها أن تنأى بنفسها عن الخيال والاستطراد: "على المؤلف ألا يسترسلَ مع التخيّل حتى لا ينأى عن الترجمة الذاتية". إنّ كاتب الأسرودة ولكونه شاعراً وروائياً، فربما تكاتفت أسرودته مع خيال الشّاعر وحبكة القصصي وعقد الرواية مجتمعة معاً في هذه الأسرودة، فيأخذك لعوالم تل أفندي:"ـ أماه، مسرحُ مناماتي، هو "الأفندي"، فما سرُّ ذلك ..؟ وبدلاً، من أن تجيبني، متحدثة، عن السر الذي يكمنُ وراء ذلك، فهي تقول لي بدورها:

ـ من منا ينسى الأفندي يا بني؟".

ومن عوائق نقل الحقيقة كاملة من قبل كاتب الأسرودة أنّ" الحياة نسيج صنعت خيوطه من حقيقة وخيال، وحياتنا وأفكارنا تصنعُ بعض أجزائها من وحي الخيال، والحقيقة المجردة شأنها في هذا السبيل، شأن الخيال البحت، كلاهما يختفي من الترجمة الذاتية". إنّ الطريق وعرٌ جداً فيما يخصُّ مفهوم السيرة الذاتية، فهي جنس أدبي بسمات مختلطة: "لأنه من النادر ندرة حقيقية، أن نعثرَ على عمل من الأعمال الأدبية المعتمدة على التخيّل، لا يحتوي على عنصر من عناصر الكشف عن ذات صاحبه"، فإلى أيّ درجة يكون كاتب الأسرودة/ السّارد حقيقيّاً وبعيداً عن التزلّف والتزييف والتزيين في حياته، وبالتالي فمن الصعوبة تحديد ذلك، ومعرفة أفق الحقيقة من عدمها، وماهية الخيال من الواقع، كما أن أيّة كتابة أدبية لا تخلو بالعموم من المكاشفة وبأقنعة مختلفة شعريّاً، روائيّاً، وقصصيّاً، أو حتى في السّيرة الذاتية، فلا نصّ سردي دون أن تنزاح اللغة فيه إلى الخيال، ليكشف عوالم ربما قصيّة جداً في الزمن والتاريخ، لأنَّه لا يمكنُ التعويل على الشفافيّة التامة: "إنَّ تمام الصدق لا يتأتى في الترجمة الذاتية، إذ لابُدَّ

أن تسقط من الكاتب أشياء أثناء كتابته"، بالإضافة إلى استعارة الكاتب لبعض التقنيات السّردية الروائية مثل الحوار، ودمجه في أسرودته الذاتية، وعناوين المتن النّصي المتوزعة في الأسرودة، هي من علامات الكتابة الروائية، والتي هي مرتع الخيال للروائي، وهو المخيال الأثير لدى كاتب السيرة أيضاً، كمكون مشترك فيه مع الروائي، وقد أعاد فيليب لوجون النظر في هذا الأمر "وسمح لإمكانية أن يكونَ الخيال عنصراً من عناصر بعض السير الذاتية"، ولكن الخيال ليس طليقاً في السيرة كما في الرواية، فما يميّزُ كاتب السيرة عن الروائي هو فقط "ميثاق السير ذاتي"، وهو "العقد الذي يبرمه الكاتب مع قارئه عندما يُعلن كاتب السيرة في نصه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن قصده لكتابته سيرته الذاتية"، وقد أعلنها الكاتب/ كاتب الأسرودة، بشكل علني على غلاف الكتاب، إذ دوّن عليه علامةً أجناسية"أسرودة ذاتية". ومن خلال خطابه في الصفحات الأولى والتسويغ الذي قدمه لأسرودته، فالمقصدية واضحة منذ البداية، فقد أشار بأن ثمّة قصدية من وراء كتابة هذه الأسرودة، وقدّم عدة مواثيق للقارئ، ليتأكد بأنّ الكاتب سيفتح للقراء كل عوالمه المغلقة "وفي حالة غياب الميثاق السير الذاتي في النص، فهذا النصّ هو رواية لا غير"

إلى أيّ درجة يمكنُ لكاتب الأسرودة، أن يكون حقيقياً وبعيداً عن التزلّف أو التزيين في حياته، ربما من الصعوبة معرفة أفق الحقيقة من الاختلاف أو المصداقية من عدمها.

ثانياً: مجال العتبات النّصية

1: العنوان في الأسرودة الذاتية:

العنوان في شكله العام يحملُ دلالة شيئيّة، مجموعة أشياء "ممحاة، صور، ظلال"، وأيضاً دلالة مكانية: "المسافة" و"أغبرة"، فالأغبرة لا تأتي إلا على الأمكنة المنسيّة، والعنوان بمجموع مقاطعه اللغويّة/ الاسميّة، لابُدَّ أنه سيزحزحُ شيئاً ما في ذهن القارئ، يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه الغائب"إنَّ العنوان يضيءُ الطريق الذي ستسلكه

القراءة"، وهو أول ما يصطدمُ به القارئ في أيّ عمل أدبي، وهو البوصلة الحقيقية للمتن النّصّي، فعلى مساحة داكنة ثُبّتَ العنوان المؤلف من مقطعين لغويين منفصلين عن بعضهما، في الأعلى: "ممحاة المسافة"، ثمّ أُتْبِعَ بعنوانٍ مؤلف من ثلاثة أسماء "صور، ظلال وأغبرة"، والعنوان كمصطلح "إجرائي ناجح في مقاربة النصّ الأدبي، ومفتاحا أساسيّ يتسلحُ به المحلّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة"، ربما تتمكنُ القراءة في أن تُطلقَ العنان لنفسها فيه، فـ "ممحاة المسافة" عنوان قائم نحويّاً على تركيب إضافي، وكعلامة لها اشتغالاتها المستقلة، والممحاةُ التي استعارها كاتب الأسرودة، ليفعّل من دورها في تقريب أو تسريع عملية الكشف عن مساحات البياض، وعن الأمكنة التي يفسحُ ذاكرته لها، الممحاةُ تحيلنا بداية إلى الزوال أو إنهاء شيء لا بُدَّ منه، أو إخفاؤه من أمام الأعين، فمدلولات الممحاة ترتبط بالزوال والإنهاء، وكأن كاتب الأسرودة تقصدّ ذلك بغية أن يترك قارئه في حالة من التشويش، كما أشارَ إلى ذلك أومبرتو أيكو بأن العنوان "ينبغي عليه أن يشوشَ الأفكار لا يوحدها"، ومما زاد في غموض العنوان وتشويشه هو المفردة التي تلي (الممحاة) وهي (المسافة)؛ هل يمكنُ للمرءِ أن يمحي المسافات ويزيلها؟! إذ كان يستوجبُ حضور القلم، فالممحاة والقلم يتشاركان في الممارسة الكتابية، وطالما كانت الممحاة رفيق درب السطور الشائكة، السطور التي توجبَ على كلّ منا ألّا يتجاوزها، ولا يصعد أو يهبط منها للأسفل، وإلا فما حاجتنا (للممحاة) على السطور الآمنة!، ربما أراد كاتب الأسرودة أن يفتح طاقات مُغلقة أمام قارئه، ويسبرَ أمامه مجالات التأويل والتخيّل، فما هذه المسافة التي يريدُ أن ينهيها أو يطيحَ بها، وهل يمكنُ للمرءِ أن يمحيَ صفحات الزمن، أو أن يختبئ منها، طالما كانت المسافات مقاييس للزمن، في العرف العام نستعملُ (الممحاة) لنزيد من المسافة البيضاء أمامنا، أو نزيلَ آثار ما ارتكبناه من الأخطاء والخطايا/ الذنوب، ولكن الكتابة بلون أبيض على مساحة سوداء، ليس إلا ترسيخ للذاكرة وليس إنهاء لها، بماذا ستنفعه (الممحاة) أمام ذاكرةِ التاريخ؛ هل أرادَ أن يُخلصَ لذاكرته، ويعلنَ كامل مسؤوليته تجاه الوجود؛ الوجود الذي يؤرّخه لنا خوفاً من الاندثار؛ الاندثار الذي لن

ينقذَ كاتب السيرة إلا بممحاة يثقُ بها؛ لتَشُدَّ بحبالِ مسافات زمنه الذي مضى، ثمّ ليعلن عن المقطع اللغوي الثاني في العنوان، وبصيغة جمعيّة وحالة عطف ومعطوف تأتي الـ(صور، ظلال وأغبرة) لتشكل البنية النحوية للعنوان. والدلالة في العنوان السّابق كان محمولا أيضاً بـ (الزمن . المسافة)، أما في المقطع الثاني فالمكان كالسراب فيه، والدّلالة مشوشة لا يمكنُ الإمساك بخيوطها تماماً، فالصور والظلال والأغبرة، تشتغلُ على مساحة كتابية سوداء بلون أصفر، طالما كان الصَّفَار، اللون الذي يحمل في مدلولاته الخديعة، التناقض، الذكريات، في حين كانت "ممحاة المسافة" تحتلُ مساحة سوداء بلون أبيض، فالممحاة لن تترك خلفها إلا بياض المسافة، ولأنّ التأويل يُعدّ آليّة للقراءة ولإنتاج المعاني وسبر أغوارها، فربما هذه (الممحاة) ـ ممحاة كاتب السيرة/ السّارد ـ تُبدّدُ في خيوط الحرير من زمن المسافة، المسافة المُحملة بالصور، والظلال والأغبرة، وتدوّنُ محارقَ الكلام، كلاماً من صور وظلال وأغبرة، صور طالما كانت تُمثّلُ وتختزنُ العديدَ من التواريخ والمشاهد، فالصور تخليد للحكايات، هي تواريخ تنبضُ بالحياة؛ حياة مضتْ لسبيلها، ولكنها تستدعي المرء بتفاصيلها، الصور هي قراءاتنا البصرية لذواتنا، التي نقرؤها حتى لا تموت الذاكرة، الصور شواهد وقصص، معطيات وعلامات، الصور هي المعرفة البصرية الهائلة، هي جزء من محاكاة الواقع، الصور التي تقفُ في مواجهة الظلال والأغبرة، الظلال التي تُشكّلُ انعكاساً للصور، وتمثيلاً وتشخيصاً لها، الظلالُ التي تتسمُ بالخديعة ـ ولكنها تبقى كالجدران، نستندُ عليها كمأوى، حتى لو كانت هذه الظلالُ خيالاً ـ فهي لا تطابق وتخالفُ صورها الحقيقية دائما، ، والصور التي هي الأخرى، صور عن الحقيقة. إذن فثمة كائن . كان وما زال . موجود/، كائن مضى وترك صوراً وظلالاً عنها، فالصور هي ظلال كاتب الأسرودة، يحتفظ بها، وغالباً لا تُشكل الصور كلّ الحقيقة، فالحقائق ـ أشخاص، أعمال، مُثل، أخلاق، قيم، .... ـ كلها غائبة، ومن يمثلها هي الصور فقط وظلالها، ثمّة حاضر هنا يمثّلُ الغائب/ الماضي، لأنَّ الصور والظلال حاضرة هنا، والغائب/ الماضي، هو جملة من الأحداث والمواقف التي تختزنها ثمّ تستدعيها الذاكرة، كما أنَّ علاقة العطف

والمعطوف القائمة بين "ظلال وأغبرة"، هي علاقة متذبذبة، فكلاهما غير ثابتين، بعكس الصورة التي تمثلُ جسوراً للمعرفة، ومواثيق لأصحابها، ولأمكنتها، ولوجوههم، ويمكنُ الاحتفاظ بها سواء في الذاكرةِ أو حتى في صندوق قديم، أو في درج من أدراج خزانة البيت، إذ يمكنُ للمرءِ أنْ يُطيلَ النظر فيها، ويتحسسها، فالرؤية هي أشدّ وقعاً من الاستماع للسارد عنها، وتفوقه مصداقية، ولا تحتاج الكثير من البلاغة لفهمها، وتبقى الصور هي الذاكرة المكتوبة التي يستدعيها المرء متى شاء، ومفردتا "فالظلال والأغبرة" تنتميان إلى حقل الزوال، والعلاقة بينهما شيء من التناسب والتشابه، أكثر من العلاقة التي تجمعهما مع الصور، الأغبرة يمكنُ للمرءِ أن يزيلها عن الصور، التي مرّتْ عليها أعوام طويلة. أمّا الظلال فهي كناية عن المصداقية التي تفتقدها الصور، حيثُ الظلال تتحركُ مع صورها، وتعاكسها أحياناً، لأنّ الظلال صور أصحابها ولكن دون زخرفة وتزييف لتفاصيلها، فهي تتحرك مع صاحبها كيفما كان، وإن كان مفهوم (الظلّ) في كثير من الثقافات البشرية غير مستحب إلى درجة كبيرة، وذلك طبعاً ضمن السياق الثقافي. والغبار دائما يدل على الماضي والقديم والملتبس وعدم الوضوح، ومن هنا تأتي حالة نفيه ليدلّ على الصدق والنصاعة و"الدلالة على الأمر الخالي من العيوب، فيقال: لا غبار عليه"، يقول جورج ماي "إنَّ كلّ سيرة ذاتية متهمة، من حيثُ هي أثر أدبي بتحريف الحقيقة المعيشة" هل أراد كاتب الأسرودة الذاتية؛ أن يُفهمَ أو يوهمَ القارئ ، أن ما دونه من سيرته، لا غبار عليها من جهة الصدق والحقيقة، ويبقى العنوان كما يقول عبد الفتاح كيليطو "العنوان مليء بالوعود ومثقل بالذكريات"، ويبقى الحامل لكثيرٍ من الدّلالات السيميائيّة التي تفككُ النّصّ السّردي، مع الاحتفاظ بأحقيّة سؤال العنوان ومدى استجابته لمسارات المتن النصي.

2: قراءة في التصدير/ الاستهلال:

الاستهلالات نوع من البدايات، والبداية هي "العلامة اللغوية التي تسوسُ العلاقات النصيّة الأخرى، وتتحكمُ بها ومن ثمّ توجهها، فهي من النصّ بمنزلة الرأس من الجسد،

الذي لا يتحركُ إلا من خلاله"، هل هذا ما حدا بكاتب الأسرودة، أن يستميلَ الاستهلالات بالحواس، كما فعل مع العنوان الرئيسي للأسرودة، نراه يرتكزُ في الاستهلال الأول "ما يمكنك اقتناصه من الماضي رائحته فحسب ..!"، على الحواس/ الرائحة ـ الشم، ويستعيرها لماضيه، هو يمهّدُ للقارئ، بأنَّ ثمة شيء واحد يمكن تصيّده واغتنامه من الماضي؛ وهو رائحته فقط، الرائحة التي لا يمكنُ الإمساك بها أبداً، و يندرجُ تحت الاستهلال الوصفي/ الزمني ـ الماضي، وبذلك يوجّهُ القارئ إلى الزمن الماضي الذي مضى وانتهى، وقد ماتت الكثير من الأزمنة معها، ولكن كاتب الأسرودة، يؤكد بأنّ ثمّة إمكانية واحدة، يمكنها الاقتراب من دائرة الماضي، والدخول في حيّزه، وذلك بالاحتفاظ برائحته، الرائحة التي كحاسة من الحواس البشرية، يستعيرها الكاتب في عملية بحثه عن دائرة الزمن، ولأنَّ "الاستهلال يُشكّلُ جزءاً مهماً من البناء النفسي للكاتب"، أراد الكاتب أن يُرسلَ عدة إشارات ورموز لعلها تكون شيفرات للنصّ وللأحداث ولكلّ ما سيقرُّ به لاحقاً، لأنّ الاستهلال أصلا هو خلاصة النصّ ومغزاه، لأنَّ السّارد المبدعُ هو من " يختارُ الكلام الذي يُشحنُ بمناخ النصّ كله".

أما أن يصدّر الكاتب أسرودته بثلاث استهلالات، والتي اعتبرها أرسطو "بدء الكلام"، ـ مع أنّ القراءة تجدُ في العنوان الرئيسي أيضاً بادئة الكلام للأسرودة ـ إذ اعتمدّ في الأولى منها على الزمن، ثمّ ليستهلّ الثاني بقول لإمبرتو إيكو في أحد حواراته بأنَّ "كلّ رواية سيرة ذاتية"، إن اعتبار الرواية هي سيرة ذاتية، فيه شيء من الإجحاف بحق هذا الجنس الأدبي المميّز، القائم على عوالم متخيّلة ولا أظنها اعترافات في قالب قصصي حقيقي، وإلّا فكيف بإمكان كاتب واحد أن يكونَ لديه أكثر من رواية، فليست كلّ الروايات هي سير ذاتية لأصحابها، الرواية جنس أدبي فيه من التخيّل يفوق الواقع والحقيقة، وفيه من الجذب والجمال أكثر ما في السيرة الذاتية، الاستهلال هنا؛ هو دفعُ لأسئلة الشك والرّيبة في المرمى: أكان الكاتب يقصد بهذا الاستشهاد (بأنّ كل سيرة ذاتية هي رواية) أم أنَّ العلاقة التي تربط بين السيرة والرواية، هي في أصلها علاقة قائمة على شيء من التكافؤ والتطابق أو ربما التشابه، أم أنها علاقة انعكاسية؟

إنّ الاستهلالُ كعتبة نصيّة لا تقلُّ أهمية عن العناوين في أيّ مُنجز أدبي، وبات الاحتفاء به عميقاً في الكثير من الدراسات الاكاديميّة، ونالت من الاشتغالات النقديّة كظاهرة بارزة لها دلالاتها ووظائفها، فهي الواجهة التي تأخذ بالقارئ إلى عوالم النصّ، وكوظيفة للاستهلال، علي هذه العتبة أن تشدّ القارئ وتثير اهتمامه، بما ستقدمهُ من شخصية السيرة، زمانها، مكانها، والأحداث، حتى يقوم القارئ فيما بعد بربط كلّ هذه العلامات والعناصر المتوافرة معاً، والتي ستلعبُ دوراً في الإيحاء للمتن الأسرودي، فهو "يفتحُ السبيلَ لما يتلو"، لأن الاستهلال هي الصورة المطابقة نوعاً ما عن النّصّ أو انعكاس له/ عنه، فما يترددُ في بنية الاستهلال أو ما يحمله من ترددات تظهر في بنية النصّ، لأن خصائص الاستهلال تستلزمُ ربط جملة أفكار وأحداث فيما بينها قبل الخوض في أحوال النّصّ.

أما الاستهلال الثالث؛ "ثمّة من تتوجه الشهادة إلى عينيه، روحه، قلبه، إنَّهُ من يريد، أنْ يرى فيها نفسه، ولكم تكررَ أحدُنا في الآخر..!."، وكأنه . الكاتب . هنا يعترفُ أن ثمة شهادة قادمة، لم يحددها، إنما هي ربما تتوجه لعينيه، أو لقلبه، أو روحه، فهو من يريد هذه الشهادة، إذ يجدُ كيانه فيها، وما أكثر من ستتشابه بينهما هذه الشهادة، ثمة غموض وايحاءات ربما تُفعّلُ من مخيّلة القارئ وتدفعه إلى الكشفِ وتعرية المستور، فمن هذا الذي ستتوجه إليه الشهادة، أهو كاتب/ أو سّارد الأسرودة نفسه؟ إنّ المستويات الدّلاليّة هنا غامضة بعض الشيء، أو ربما تعمدَ كاتب/ سارد الأسرودة التعمية على شيء ما، إنه استهلال قائم على البعد الاجتماعي والنفسي، يخصُّ أحد ما في الأسرودة، ولربما تتشابه الكثير من السّير مع بعضها "ولكم تكررَ أحدُنا في الآخر". ثمة شاعرية يلفها الغموض، من يقصد سارد الأسرودة، لمن يتوجه بالخطاب، أهو لذات السارد في المتن، أم لذات الرواي، ف "البداية ليست إلا نهاية لسلسلة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرقُ الحياة كلها"، فهي بالمحصلة فيضٌ من المشاعر والانفعالات اللامنضبطة، فالقراءة في التصدير هي إفساح الطريق إلى المتن النصيّ، وتبرير للصورة التي ستكون عليها الأسرودة لاحقاً.

3: العنوان تناصّاً:

ولكون العنوان منطقة رخوة لفعل التأويل، إذ يمضي الكاتب، في ممارسته الكتابية/ السيرويّة، بصدد ذاته، يُعلنُ عنها، عن أطوارها، اضطراباتها، أفعالها، مواقفها، اهتماماتها، علاقاتها، انزياحاتها، وكلّ ما يمتُّ لهذه الذات بوصفها ذاتاً مُطْلقةً وحرةً في كلّ مفاهيمها، عبر مجموعة من العناوين والنصوص القائمة على تجليات الذات وتخيّلاتها داخل الفضاء السّردي. ويُشكّلُ كلّ عنوان فرعي بنية سردية مغلقة تختلفُ عن النّصّ الذي يسبقه، ولأنّ "اختيار العنوان ليس ترفاً تزيينيّاً، بل تعبير عن استراتيجيّة كتابة، لابُدَّ أن يكون لها موقع في استراتيجيّة أيّة قراءة لاحقة"، لذلك فضّلتْ القراءة، البتّ في عناوين، تُكشفُ عن المخزون الثقافي والمعرفي في ذاكرة السّارد، الذاكرة التي بُنيت على ثقافة دينية، على يد والده، والذي يبدو آثارها ما زالت راسخة ومتجذرة في ذاكرة السّارد، والتي ساهمت في إنتاج خطابي مُستقى من مصدر ديني/ قرآني، فجاءت في سياق تناصي، لغوي، ضمني مع الذاكرة: "تحضرني . هنا . إجابة أبي: افرح لاقترانك بابنة عمتك، لأني حريص على أن تكون لك ذرية صالحة"، وبحسب الاستراتيجية التفكيكية، فالنص عبر التناص، يدخل في لعبة لا نهائية للمعنى، فالقارئ سيجدُ ثمة قواسم مع نصوص دينية/ قرآنية . وأحاديث نبويّة في عدة عناوين، كما في العنوان "امرأة من ضلعي"، للوهلة الأولى، يتذكر أي قارئ؛ وكلّ بحسب معرفته، استحضار للآية القرآنية "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمةً إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون"، فالقرآن يبين ويؤكد على قيمة الإنسان، كيف أنه خلق لكلّ البشرية أزواجا من جنسهم، وليس المراد منه، إنه أخرج المرأة من ضلع الرجل، ولكن السّارد؛ ربما أراد أن يعوّل على الآية التي اختلف المفسرون عليها، فالعنوان هنا يتناص مع الطرح الديني، وروده ليس سوى على سبيل المجاز في القرآن أو حتى في الأحاديث النبويّة، كما وردَ في الحديث عن النبي (ص): "استوصوا بالنساء خيرا فإنهن خلقنَ من ضلع أعوج وإن أعوج شيء في الضلع أعلاه فاستوصوا بالنساء خيراً"، كما تواردَ في الكتاب المقدس في العهد القديم؛ بأنّ آدم كان

نائماً في الجنة، وقد أخذ الله ضلعاً من أضلاعه، وخلق منها حواء، فالتناص المتداخل هنا هي المفردة (ضلعي)، فقد ورد في القرآن والحديث النبوي، وجرى تفسيرها بعدة طرق أو شروحات، البعض اختلف على المعنى الذي يقول؛ إنّ المرأة خُلقت من ضلع، وإن نفت الكثير من الشروحات ذلك، فلجوء السارد لعنونة نصّ فرعي في المتن، لم يأتِ بشكلّ اعتباطي أو صدفة، بقدر ما هو عنوان يلوذُ بالدين، أو أنها تجسدُ الحالة النفسية للسارد، والبيئة التي نشأ وعاش في كنفها لسنوات طويلة، فوالده كان رجلا متديّنا ومتصوفا، فضلاً عن تواجده معه في الكثير من المناسبات الاجتماعية والدروس الدينية، وهذا ما شكّل لديه مخزوناً معرفياً دينياً. يقول السّارد مستذكراً أحد نبوءات والده فيما يخصّ الزوجة الصالحة: "ستربيهم أحسن تربية وترشدهم إلى طريق الخير"، فالسارد من خلال المتن النصي، يشيرُ إلى الأجواء الدينية التي تعيشها الزوجة، حتى أنه يلقبها بـ (وزيرة الأوقاف)، فهو يشير بوعي أو بغيره، إلى الرادع الديني الذي ترعرع فيه وليس بنادم على هذه الزوجة الصالحة، التي يراها من ضلعه، الضلع الذي يخالف قناعات زوجته كلياً، حتى في السياسة، فهي مراراً تقول له كل عام: "صم وصل في رمضان فقط"، وكأنها الضلع المستقيم وهو الضلع الأعوج، هذا علاوة عن كونه سعيداً برؤية والده الدينية في الذرية الصالحة، كما وردت في الكثير من الآيات القرآنية، فالتناص "شيء لا مناص منه، لأنه لا يمكن للإنسان الفكاك من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته"، كما أنه يقع على عاتق القارئ عملية التأويل، والقراءة في التعالق مع نصوص أخرى. وفي عنوانه "كانوا معي في البئر"، هو تلميح ضمني إلى سورة "يوسف" القرآنية، وقصة النبي يوسف، الذي رماه أخوته في الجُب، فالحالة واحدة، وهي إنقاذ النبي يوسف، من قبل بعض السّيارة وبأمرٍ من (الله)، كما أُنقذت (منور) أختُ السّارد من البئر بأمر (الله) بواسطة الأولياء الذي كانوا معها في البئر، أخبروها وأعطوها الأمان والاطمئنان "وظلت متمسكة بنتوء حجري، أسفل البئر، طوال مدة بقائها أسفل البئر، وأنها اطمأنت بأنها ستعيش، لأنه هُيّئَ لها أن أحد الأولياء الذين كان والدنا يحدثها عنه، أكد لها أنها ستخرج من البئر

حيّة، وستلتقي مع أمها، لكنها تحتاج إلى الصبر"، فتوظيف السّارد لهذه التقنية، هو تفاعل مع النصّ المقدس، وتجسيد للخلاص من الموت المحتم. والدور الذي تلعبه ذاكرة السارد في الاستذكار والاسترجاع للسردية الثقافية الدينية، هو جزء يساهم في التناص وتشكيل نصّ جديد كما يقول باختين رائد التناصيّة/ الحوارية "لأن كلّ نصّ هو صدى لنصّ آخر إلى ما لا نهاية، جديلة لنسيج الثقافة ذاتها". وفي النّصّ المعنون بـ "معصية ذاتية وجحيم عام"، يستهل المتن فيه بـ "إلى تلك النار الكاوية: لا، لم تكوني برداً وسلاماً"، تناصاً مع سورة الأنبياء، الآية التي تقول: "قُلْنا يا نارُ كُوني بَرداً وسَلاماً على إبراهيم"، ولكنه يعيدُ في تشكيلها الضمني، كما فعلَ مع العناوين السابقة، يعكسُ في بنيتها الأسلوبية وفي المعنى، فهي عملية محاكاة للخطاب الديني، ولكن بعملية تضادية وعكسية، وكأني به يُشابه النبي إبراهيم، عندما أضرمَ قومه النار فيه، ولكن بقدرة إلهية جرى إنقاذه فكانت النار برداً وسلاماً على جسده، كما على إبراهيم/ السّارد وأسرته، ولكنها ما كانت بردا وسلاما على أجساد السوريين، يسندُ السّارد هنا تناصيّاً على مستوى الدلالة، فهو يراجع ما آلت إليه كلّ تصرفاته وقناعاته الشخصية، والأضرار التي ترتبت على ذلك، يسردُ عن مراحل حياته التي طالت نتائجها أسرته وأخوته، فهو كان الابن العاص ـ كما يصور ذاته ـ في أغلب الأوقات، ولكن الجحيم لم يطلهُ لوحده، إنما طال كلّ من حوله، بسبب عصيانه، وبسبب الاصطدام الدائم مع السلطة، وها هو يقدمُ ورقة حساب وكشف للقارئ، لكلّ من لحقهم الضرر والخيبة والفشل والخسارة بسببه، ولكنه يعود ليؤكد؛ بأنَّ كلّ قناعاته ومبادئه ومواقفه؛ كان بموافقة الجميع ورضاهم التام، وكأنه يشارك الجميع معه في هذه المعصية بشكل أو بآخر، فهو لم يخطئ، بقدر ما كان صائباً في كلّ قراراته، فالحالة التي عليها السّارد من استذكار واسترجاع، وحفر في أجواء دينية وتصوفيّة، كبرَ بين نصوصها وكتبها، لا فكاك له منها، ثقافة متراكمة في ذهنه وقاع ذاكرته، ذاكرته التي تمردتْ عليها مراراً، وعلى ذاكرة الوالد، الذي أورثه قريحة خصبة، ما زالت خصبة بالموروث الديني. وهكذا وتحت شِباك عنوان إغوائي، إيحائيّ، تتواشج جملة من العناوين الفرعيّة في هذه

(الأسرودة الذاتية)، عناوين متفاعلة، متنوعة، ذات دلالات ومرجعيات دينية، سياسية، واجتماعية.

ثالثاً- القوى الفاعلة في النص:

1: الشخصيات:

تُشكلُ الشخصيّة مكوّناً فعالاً في أيّ نصّ أدبي، الذي على أساسها يتمُّ بناء النصّ، لذلك كان لابُدَ من أن تنالَ الحضور والاهتمام في النظريات السردية الحديثة، لما لها من دور وتمثيل في تشكيل النّصّ السّردي، والبحث في كيفيّة توظيف الشخصية في النصّ ودراسة أبعادها وعلاقاتها مع بقية المكونات، وتناول بنية الشخصية كمكون محوري في كلّ خطاب سردي.

في الأسرودة الذاتية: "ممحاة المسافة.. صور، ظلال وأغبرة"، يقدمُ الكاتب في متن النّصّ، الكثير من الشخصيات، بعضها فاعلة وعاملة بشكل مؤثر، والبعض الآخر منها يقوم بدور التفنيد أو التّأكيد أو الشاهد للأحداث، وبعضها ثابتة لا تتحرك، كما في النصّ المعنون بـ "معلميّ"، إذ يذكرُ السّارد جملة من الأسماء لبعض الشخصيات/ المعلمين الذي كان لهم دور في تعليم البطل/ الشخصية في السرودة. أما فيما يخصّ الشخصيات الفاعلة والعاملة في النصّ الأسرودي، فيمكنُ للقراءة أن تعرض مجموعة من الشخصيات التي أثّرتْ في مجرى الأحداث وحبكتها، ولكن القراءة ارتضت الاستقصاء في الشخصيّة المحورية لهذه الأسرودة والولوج في عوالمها وذلك ضمن شبكة من العلاقات القائمة بين الشخصية الرئيسيّة ومجموعة من الشخصيات الفاعلة والرئيسية أيضاً في المتن النّصّي، ولعبت دوراً مهماً في تشكيل وتهيئة سارد هذه الأسرودة، إذ يشكلّ بطلها وشخصيتها الأولى، هذه الشخصية المحورية في حضورها، والتي تثيرُ الاهتمام لكلّ من حولها، حتى في علاقاتها الاجتماعية، الاقتصادية، وحتى السياسيّة، لكونها الحامل الأساسي لكلّ الأسرودة، وتتكشّفُ ملامح الشخصية السّاردة من خلال المحيطين به والحوارات التي تجري بينهم، على لسانهم وعلى لسان السّارد

نفسه (إبراهيم)، كما في تعريف رولان بارت للشخصية؛ إذ قال " إنّها نتاج عمل تأليفي" وكان يقصد أنَّ هويتها موزعة في النصّ عبر الأوصاف والخصائص التي تستندُ إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي"، فالسّارد/ الشخصية عالمة وعارفة بأغلب الشخصيات الأخرى، وطبائعها وأفعالها ومواصفاتها، حتى إنه يعلم بدواخل بعضها من خلال الوصف الذي ينالُ الكثيرين منهم، كما أن الشخصية المحورية/ السّارد، يأخذ على عاتقه ـ في الغالب ـ كلّ تفاصيل عملية السّرد، سواء المتعلقة به، أو بالشخصيات الأخرى، أو الأماكن أو الأحداث والحوارات التي جرت بينها، ولكن تبقى الشخصية الأقرب للسّارد هي شخصية الأم(أمّهُ)، التي يوثقُ لها كثيرا خلال الأسرودة، إضافة لشخصية الأب(والده)، حضوره، يعني حضور للهيبة والوصايا: "أنا أخطط لأنفذ لأبي ما طلبه مني . صباحاً . : إبراهيم، غداً، رمضان .. عدني أن تصومَ، وتأخذني الليلة إلى تل معروف . حيثُ مشايخه . فقد صمتُ رمضان السنة كله"، وشيئاً من الخوف وأحياناً المعصية، كما فعل عندما لم يلتزم بعهده لوالد، بألا يذهب لصيد القطا، ولكن السّارد عصا والده "أصلُ القرية، أبي في انتظاري، أمي يتلظى قلبها ألماً: أرجوك، لا تضربه ..!"، وكاد أن يُعاقبَ على فعلته لولا تدخل إحدى النسوة الكبيرات والتي يناديها بالجدة (كمرة)، قائلة: "من يضرب إبراهيم سأضربه بعصاي ....، يضحك أبي: لقد عفوتُ عنه من أجلك، لكن عليه ألا يعيدها"، الأب الذي تأثر به السّارد كثيرا، والذي يُمثّلُ الرجل المثالي، المتصوف، المسامح، الطيب، والذي ضحّى بالكثير في سبيل أن يقدم لأسرته حياة كريمة، حتى في زواجه المبكر؛ كان الأب وراء ذلك، فقد سعى أن يزوجه من ابنة عمته، التي يجدها الزوجة الصالحة، وذلك بحسب مفهومه الأبوي/ الذكوري إذ قال يومها: " أفرحُ لاقترانك بابنة عمتك، لأني حريص على أن تكون لك ذريّة صالحة"، ولا يخفى طبعاً دور الأب في الكثير من الصفات التي يتحلى بها السّارد، وكان على يديه اللبنة الأولى في بناء شخصيته الثقافية، وحتى ويعترفُ بذلك في الكثير من المواقف، بأنّ وصايا والده ما زالت تجري في روحه، بألا يميلَ أو يرتكبَ فاحشةً لا يرتضيها الدين والأعراف، وألا يسقط في براثن الغواية، كما في الموقف

المُحرج الذي تعرضَ له من زوجة صاحب البيت، الذي كانَ قد استأجر غرفة لديه، حيثُ جاءته ليلاً في غياب زوجها خائفة من البرق والرعد، لتنام في غرفته: "غرقتُ في النوم، لأصحو بعد قليل، على أصابع يديها الدافئة على وجهي وشعري، وهي تنسلُ داخل سريري، .... غير أنني ارتجفت بين يديها، وغادرتُ البيت في تلك الليلة".

كان السّارد/ الشخصية المحورية، الولد المدلل في أسرته، بسبب الموت الذي كان يطالُ أخوته من قبله، وعند أغلب أهل قريته أيضاً، فأغلب النساء كنّ أمهات له بالرضاعة، ويدافعنَ عنه دائماً إذا ما طاله الخطر، فحياة السّارد تتوزع على ثلاث مراحل، تتوزع بين الطفولة في قرية "تل أفندي"، ومرحلة الشباب والزواج في "قامشلو ـ شارع الحرية"، ومرحلة السياسة والمنفى، ومدى تأثير الأسرة في تكوين شخصيته، الأسرة التي منحته كلّ الاهتمام والحنان والرعاية، والتي صقلتْ من شخصيته " ... "، كما تتكشفُ دواخل ذات السّارد عبر آماله وميوله، من خلال التطرق إلى وصف طباعه، انفعالاته، أخطاءه، علاقاته مع النساء، فهو لم يتفادَ الكتابة عن كثير من الأمور الصغيرة والتصرفات التي مارسها سواء في طفولته أو في شبابه " من حيث إن "السارد حريصٌ على تذكر كلّ ما هو داخليّ وخارجيّ من جملة العلاقات والأحداث، علاقاته الداخليّة مع أسرته، أبنائه، جيرانه، وأصدقائه، وعلاقاته الخارجيّة مع السلطة، المراكز الثقافية، الدوائر الحكوميّة "فاهتمام السارد بالعالم الخارجي يتحقق من خلال اهتمامه بعالمه الخاص هو، أي بتركيزه على تصوير البعد الخارجي لشخصيته"، واهتمامه بالمحيط الذي عاشَ فيه، سواء في القرية أو المدينة أو حتى في سفره خارج الوطن/ سوريا.

ومن مما تقدّم نرى أن الشخصية في الأسرودة؛ هي شخصية مزاجيّة، متحركة، متحوّلة في تركيبتها، لها أبعادها الاجتماعية، العاطفية، وحتى النفسية، وتجلت هذه التحولات والتقلبات في الكثير من المشاهد التي يسردها، يعرضها، أو يصفها في طفولته أو حتى بعدما أصبح أباً ولديه أسرة مستقلة، إذ يقول: "حياتي كانت معاكسة تماماً، إذ

كنتُ منصرفاً بكل ما لديّ إلى الحياة، أعاقرُ الخمرة، ولكن ضمن نطاق محدد، أسمعُ الموسيقا، أنفتحُ على الحياة، أمضي أوقاتي في القراءة والكتابة، حاد المزاج، عصبي، أثور لأتفه سبب، لا مقدرة لي على تحمّل أية حركة في الشارع، فوضوي، شرس"، في مقابل زوجة تملكُ طريقة تفكير مختلفة تماماً، فهي "مؤمنة إلى العظم، ورعة، ليس في عالمها إلا الدين وبيتها، تقضي أوقات فراغها في تلاوة القرآن والصلاة"، فهي المرأة التي شاركته مسيرة حياة بأكملها، بكلّ ما كانت تلك الحياة قاسية، مُتعبة، مليئة بكثير من الصعوبات، ليعودَ السّارد بعد عشرين سنة وأكثر، يردُّ لها عطاءها ـ بعدما استفحلَ المرض لديها وباتت تغضبُ سريعاً ـ بابتسامة وتحمل وتفهم أو يخرجُ من البيت إلى أن تهدأ، وهي في ثورة ردود انفعالها، يراه واجباً عليه، فهي شخصية تتشابك مع كلّ الشخصيات من حولها، والتي تُشكّلُ جزءاً من عناصر الأسرودة، كما في الرسائل التي يزورها ويكتبها إلى الصوفي عز الدين، على أنها رسائل من أبيه، مقلداً خطه وتوقيعه، حتى انكشفَ أمره في الأخير:

" ـ أمينة، لقد ألقينا على لصنا؟؟

ـ اللص الذي سرقَ الخراف من الصوفي عز الدين؟

ـ لا، الذي زور توقيعي وخطي

ـ من هو؟

ـ إنه إبراهيم ...؟

ـ لقد قالَ لي إبراهيم آنذاك، وأخبرتك .. يبدو أنك نسيتَ ..

ـ حسناً فعلتَ يقول أبي".

شخصية السّارد يطالها الكثير من التغييرات تبعاً لعوامل كثيرة ولتجارب حياتيّة سياسية، اقتصادية، واجتماعية، وذلك من خلال السياق السّردي، والتي كانت لها أثرها القوي والحازم في مسارات حياته، فهي شخصية حملت على عاتقها رسائل وطنيّة وقوميّة

ترسمُ خطوط دروبه، فيما يخصّ كلّ مواقفه وتقييماته لجملة من العلاقات والأفكار والمبادئ، التي لعبت دوراً سلبياً في الكثير من خياراته، فكان القاضي لنفسه والحاكم لرغباته، يقول: "شعوران يتناوبانني . الآن . وأنا في هذه المحاكمة الذاتية، أولاً إنني قدمتُ حقاً لمحيطي الاجتماعي، ما استطعت أن أقوله، وإن لم يكن أحد ليهتم بما ينشره الصحافي عادة، بيد أن مجرد إثارة أية قضية كانت تريحني في داخلي، بأن قلت: لا في وجوه صانعي هذه المعاناة، وثانيهما، هو أنني تكبدت الكثير من وقتي في هذه المعمعة، ....

ـ هل أنا نادم على ما فعلت؟

ـ هل سأكرر مثل هذا الحرق لوقتي وأيامي دفاعاً عن الآخرين، لو عادت بي الحياة شاباً في مقتبل العمر؟

ـ لا، لا، لستُ نادماً، وأتمنى لو أعيش ألف حياة كي أدافع عن هؤلاء بقلمي وقبضة يدي، ولتذهب الكتابات التي لا ترافع عن الناس إلى الجحيم ...!"، فالظلم الذي طاله من السلطة، وكان له الأثر العميق في حياته وحياة أسرته، لم يتركه فريسة الخوف والهروب بقدر ما كان يواجه إلى آخر رمق يملكه في مواجهة كلّ الصعوبات التي تعرضَ لها أو تعرضت لها أسرته، بسبب انتماءاته السياسية، والذي ظلّ بسببه مُطارداً ومُلاحقاً حتى في لقمة عيشه "قد حصلت بعد وساطات كثيرة، على موافقة السفر، بعد إدراج اسمي بين الممنوعين: غرضنا من منعكم، أن نعرف حركتكم، قالها المحقق ذات مرة، لكن نسخة بأسماء المسافرين من البلد وإليه تصلكم، قلتها رداً عليه، إنها احترازاتنا، قال .. لكنها خاطئة"، ولأن الشخصية هي المكون والركيزة الأساسية في تنمية النصّ السردي، فإنّ السّارد امتاز بشخصية متحدية لذاتها ولكلّ المحيطين بها، شخصية متجددة، لا يشتكي السكون والثبات في برامجه، فالتغيير والتبدّل كانت ميزاته، والسعي الدائم إلى العدالة الاجتماعية، الحلم الذي أمضى جلّ حياته في سبيله، دافعاً الكثير من الخسارات إذ "لم ينجِ أخوتي من شرور النظام التي أصابتهم، فقد أبعد أحد أخوتي

من إحدى الدوائر التي يعمل بها، بعد كتابتي لريبورتاج صحفي، وقال له أحد المعنيين: رح، وقل لأخيك، إن للكتابة ضدنا ثمنها"، وما يخصُ العمل في بداية حياته، فقد عمل خياطاً، حارساً، مخرجاً، معلماً، ثم ليكون شاعراً، روائياً، فالسياسة والأدب هاجسه الأول.

ومن المنظور الاجتماعي، وفيما يتعلق بحياة السّارد، فهو يرى من الضرورة أن يكون لسانَ حال المضطهدين والبسطاء، ومناصرتهم، ولأنَّ الشخصية في النصّ السردي " تتحول إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعياً اجتماعياً"، فالسّارد يستذكر الكثير من مواقفه التي قدمها للآخرين، وبالمثل ما قدمه الكثيرين له "لقد كان لديّ إحساس دائم مفاده، ضرورة الوقوف مع الآخرين، والانهمام بهمومهم، التفكير بشؤونهم، عدم الطمأنينة في بيتي إن كان هناك مظلوم، ولكم خضتُ مرافعات كتابية عن هؤلاء في الصحف المحلية".

في زحمة الأحداث المتراكبة على السّارد، اجتماعيّاً، اقتصاديّاً، وسياسيّاً، وانطلاقه في الممنوعات بحثاً عن المعرفة، والمغامرة في المحظورات، ورسم الخرائط الدائمة في ذهنه، فعوالمه مليئة بالأهواء، الرغبات، الهواجس المتعددة، مواجهة تحولات ثقافية، مكابدة الصّراعات السياسية، والنزاعات الاجتماعية التي كانت تفرضها عوالم السياسة والأدب منذ طفولته وحتى خروجه للمنفى اللاطوعي في ألمانيا، لعبتْ المرأة عاملاً فعّالاً في حياة السّارد، فقد نشأ منذ طفولته في بيت محاط بالنساء، والنساءُ في حياة السّارد(إبراهيم) كثيرات، وعلاقاته معهم قائمة على التنافس، الحبّ، الرعاية، الحنان، الطموح، والشغف، النساء في حياة السّارد تتوزعنَ بين من كانت الحبيبة/ والتي لا يُصرّح بها كثيرا ولا يتناولها بالوصف إلا فيما ندر، مع الغموض التام حول شخصيتها، وبين المرأة الصديقة، الجارة، الأم/ الأخت بالرضاعة، والمرأة/ الزوجة ـ أم أبنائه. ولأنَّ الشخصية في أيّ نصّ سردي، مُسخّرة لتعللَ وتفسرَ حبكة النصّ، ولأنَّ السّارد صاحب شقاوات، مغامرات، وصراعات، فلابُدَ أن يكمّلَ في صراعه مع الجنس الآخر/ المرأة،

فهي العمود الفقري في حياته، بدءاً من المرأة الأولى/ الأم، وانتهاءً بزوجته، ولأنّ الشخصية تنهضُ بالنصّ السردي، فحضور الأنثى، هو حضور البهجة والمتعة والتشويق، بالنسبة للسّارد، الأنثى التي تُشكّلُ معدنهُ، لا ينصهر أمام الساعة إلا لأجلها فقط، ولا سحر يبهرهُ إلا حضورها: "لا أوكسجين في العالم غير المرأة ...!، لا عطرَ إلا روحها ..، لا قبلة إلا وجهها ..، لا دورة للحياة دونها"، وتبقى المرأة الأقوى؛ التي تركتْ شرخاً عميقاً في قلب وذاكرة السّارد؛ هي أمّه "أحاولُ أن أكتبُ عنها، عن أمي، كي تكون صورتها رحم السورة والكتابة، كما كانت رحمها رحم الحياة"، الشخصية الحنونة، المتدينة، الصبورة، التي تحملت الكثير من الشدائد في سبيل أسرتها، وهي من "رسمت مسار حياة السّارد منذ ولادته: ضعوا سرّةَ إبراهيم بين كتب أبيه..! "كان وبحضور الأم في حياة السّارد، تحضر نسوة كُثر، احاطوا بالسّارد/ إبراهيم، في طفولته، من خارج نطاق الأسرة، فكانوا أمهاته وأخوته بالرضاعة، وثمة صديقات وقفنَ معه في أزماته، عند وفاة أمه وهو في الإمارات، بعيد عنها، منعنَهُ من السفر لحضور العزاء، مع تدخُّل الكثير من الأصدقاء، لأن في ذلك خطورة على حياته،

أمّا المرأة التي لا يُصرحُ بها علانية، ويتكتم على تفاصيلها، ويؤكّدُ على أهميتها وتواجدها في حياته، حتى لحظة كتابة هذه الأسرودة "الرسالة الأخيرة التي وصلتني . عمرها ساعات .كتبتها أنثى جميلة، سكبت على ورودها عطرها الذي أعرف، وضمنتها أجمل وديعة لي، العطر الذي بات يفوح من كلّ زاوية في بيتي، بل من ملابسي وأصابعي، ولا أتلكأ في إيجاد ملاذ آمن لوديعتها، وهداياها، التي ستعيشُ معي، إلى وقت طويل، وهو ما يجعلني أجدد روحي، وأعود ذلك الفتى الصغير، في الصورة التي أحبُّ، وأنا أواصل قراءاتي وكتابتي، كاسراً برودة المنفى"، وله من القصص الطويلة والمغامرات المشوّقة معهن، فيحتفظ برسائلهن، ورسائله لهنّ، ويبدو أنهنّ كثيرات في حياته، وفي أحد المرات أعادت واحدة منهن كلّ الرسائل المتبادلة بينهما، لعلّها يوما ما تكون مخطوطة لرواية، وقد أرسلتها مع عمها، الذي أكّدَ أنه لم يقرأها، فكتبَ السارد

على لسانها "من الحرام، أن تضيعَ هذه الرسائل، فليحتفظ بها إبراهيم، عساه يضمنها في رواية عني".

2: الزمكان في السّيرة الذّاتيّة:

العنصران اللذان يشكلان معاً العروة الوثقى للنصّ السّردي، وبهما يتحقق تماسك النصّ، ولا سيما النصّ السّيري، القائم أصلا على حالة من الاسترجاع والتذكر للزمن والمكان معاً، لذلك "يجدُ قارئ السيرة الذاتية أنه من الصعوبة عليه أن يغرقُ حاضره الحقيقي في حاضر تخيلي، كما أنه لا يستطيع أن يغرقُ ذاته في ذات الراوي، فهو يحسُ أن ثمة شخص آخر يقفُ بين أنا الرواية وأنا القارئ"، وعليه يقعُ على عاتق سارد الأسرودة، أن يحاول أن يتحكم بمسار الزمن قدر المستطاع، والزمن يبدأ مع سارد الأسرودة في الاستهلال، إذ يتصدر بـ "الماضي"، ثم يُعلنُ بنفسه في أحد العناوين الثانوية (خارج السّاعة)، بأنّ الزمن يسابق المرء، ولا يشعرُ به إلا عندما يحسُ بضآلته "هل إنني كنتُ طوال الشريط الزمني لحياتي مجرد عابث بقيمة الزمن"، وكأني به يلومُ نفسه على تقصير ربما لم يتقصده، ولكنه حدث، فقد مرت سنوات طويلة بين زمن الأحداث التي جرت، وبين زمن كتابة السيرة في الحاضر، فالفاصل الزمني بينهما ليس بقليل، مسافة لا تقل عن خمسين عاماً من الحياة، الزمن الفعلي للأحداث، والقارئ سيكتشفُ بعد مقدمات؛ وعناوين، أنه من الصعوبة، الإمساك بالزمن الفعلي الذي ينتهي فيه السّارد عن أسرودته الذاتية، فالزمن متشظٍ، ينتقلُ فيه السّارد من حكاية لحكاية، ثمة فوضى زمانية لقصص متفرقة للشخصية المسرودة عنها، والمتفرقة في تل أفندي، قامشلو، دمشق، الأمارات، وأيسن، وأظن الزمن هنا ينتهي بالحوار الجماعي بينه وبين أبنائه "كلّ الحكايات التي رويتها، لأيان وشقيقته التي انتظمت في هذه الجلسات، فما رويته لهما كان محط اهتمام وشغف كبيرين لديهما"، لربما الكثافة الزمنية والأحداث الكثيرة والمليئة، التي كانت تغطي حياة الشخصية، جعلت من السّارد ألا يستطرد في الإرسال، وهذا ربما كان دافعاً أن يُسرعَ في عملية السرد، والذي بدوره

اختزل من الفترة الزمنية وتحول إلى مسافات متشظية أحياناً، أو لربما حاول أن يكثف الزمن، باللجوءِ إلى "تقنية الحذف، التي تقتضي إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث". لا يتطرقُ السارد إلى الحديث عن مدينته الحالية/ أيسن، منفاه الأخير كما يقول (المنفى اللاطوعي)، إلا في آخر عنوان (ليلة على سطح بيتي الصغير)، إذ يحاولُ أن يمسكَ بتلابيب الذاكرة، حتى لا تضيع من ذاكرة أبنائه، بعدَ أن يندمجوا بثقافة البلد الجديدة، فيسردُ لهم قصص وحكايا الجدة، الأم، الأسرة، والتعريف بها وبكثير من القضايا، التي ربما تكون شائكة ويصعبُ على الأطفال فهمها بسهولة، ولكن يجب على الأبناء ألا ينسوها، والحرص على تكرارها، وهي آخر الحكايا "أكتشفُ من خلال هذه الحكاية الأخيرة، أن مفردات كثيرة يمكن استحضارها، ولفظها، وترسيخها"، فزمن الخطاب متبعثر لدى السارد، وكأنه معلق يأبى أن يغلقها مرة ثانية، طالما استرجعها في هذه الأسرودة، وكأنه مسبقاً يملك مشكلة عويصة مع الزمن، وعلاقته به يشوبها الريبة، فهو لا يحبُّ ارتداء الساعة ابداً "فقد كرهتُ ساعة يدي، ولطالما نبهني أبي نتيجة إهمالي لساعة يدي الأولى التي أهدانيها"، ويعترف لمرات كثيرة، إنه شخص لم يعطِ أهمية للوقت "هل إنني كنتُ طوال الشريط الزمني لحياتي مجرد عابث بقيمة الزمن؟"، فالثغرات الزمنية خلال النّصّ، تأتي تباعاً نتيجة تقنية الاسترجا ع، التي تقتضيها الذاكرة، لمراحل حياته في الماضي، ولاسيما مرحلة الطفولة والشباب، التي قضاها في المكانين اللذين يعتبران المكانين الذين لا يفارقان ذاكرته أبداً، وهما (تل أفندي وشارع الحرية)، مقارنة بجميع الأمكنة التي تواجدَ فيها أيضاً، ولكنه يمسك أحياناً بزمن اللحظة جيداً، والزمكان منسجمان في وحدة سردية لا ينفصلان، فيحدد زمن مغادرته لقريته تل أفندي قبل أربعين عاماً "على امتداد أربعين عاماً، اكتملَ الآن على مغادرتي لها"، ومع ذلك وفي كثير من صفحات الأسرودة الذاتية، يكثّفُ من زمنية الأحداث، ربما خوفاً من أوجاعها أو رهبة من سرد ماض لا يمكنه الفكاك منه "بعد أن عاد أبي ذلك الصباح من الجامع، ..ذات مرة وقفت امام باب مضافة القرية، .. زار أبي ذات مرة"، وكأن الزمن لديه تقريبي في الكثير من

الأحداث، زمن محدد ولكنه ربما لا يكتمل، أهو خراب الذاكرة، أم ملاذ الخوف "بعد أسابيع ..، هكذا حوالي ثلاث سنوات ..، بعد سنوات طويلة ..، تقول لأكثر من ساعتين ..، مرت سنوات كثيرة ..، أسبوعان أو ثلاثة ..، بعد سنوات قليلة"، وكان الزمن مفقود لدى سارد الأسرودة، وأحياناً يأتي مفاجئاً جدا "توفي أبي، بعد أن تركته لأذهب إلى العمل بحوالي الساعة أو الساعتين، توفيت أمي وأنا في الأمارات ...". هنا السارد ينتقل بشكل مفاجئ خلال السرد لإخبار القارئ؛ بوفاة والديه، فالقارئ لا يدرك أي زمن يتحدث عنه السّارد، فهو يقطع في الأزمنة كما تقطعُ الذاكرة في خوفه المخفي، لينتقل بعد عدة أسطر من الأسرودة، ويتابع الحديث في موضوع آخر، وفي الحوار الذي يدور بينه وزوجته وهو يمازحها عن علاقاته بالنساء، نلاحظ أنه يقصُّ في الزمن بلا رحمه، كما يمحي في عمق المسافة:

"ـ أما آن لك أن تترك عالم النساء ..؟

ـ أجيبها، ممازحاً، امهليني سنتين أخريين، أي حتى الثلاثين، ولما أبلغ الثلاثين تسألني:

ـ صار عليك أن تلتزم بوعدك الذي ضربته لي؟

أردُّ عليها، وبنبرة الممازحة نفسها، مددي لي عشر سنوات أخرى من علاقاتي بالنساء ..

وعندما أبلغ الأربعين، تقول لي:

ـ ها أصبحت كهلاً، هلا أوفيت بعهدك؟،

أردُّ عليها: أمهليني عشر سنوات أخرى ...!

ـ أي عشر سنوات أخرى، لن تجد في الجنة أية حوريات، لقد استنفدت حصتك في الدنيا؟

فالزمن في الأسرودة؛ زمن متقطع يتبع الأحداث التي يستذكرها السّارد، وكأن الزمن لا يتمدّدُ، فيميّز جيرار جينيت من الوجهة الشكلية، بين حذف معلن وهو الإسقاط الزمني الصريح أو المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة للفترة التي يقفز عليها، وبين الحذف الضمني الذي لا يكشف عن نفسه في النصّ وإنما يستدّل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد"، فأغلب المقاطع السردية والمعنونة، الوحدات الزمنية فيها تقريبية جداً، إلى درجة ألا دلالة واضحة عليه، ولكن القارئ ربما يستشفُ ذلك من خلال الإيماء إليه، فيحيلنا هذا، بأنّ الحدث الفلاني جرى وهو معيل لأسرة، فلا تاريخ يدلُّ على الفترة العمرية التي كان عليها سارد الأسرودة، إلا أن ابنه (فائق) كان في الثامنة من عمره، كما في النصّ المعنون بـ (النظارة): "أتذكر ما حدث في تلك العصرونية، تمتلكني حالة الاضطراب، فكيف حدث كل ذلك، حيث استيقظتُ من نومي على صوت صراخ ابني فائق، وكان في الثامنة من عمره"، وهكذا في أغلب المقاطع الأسرودية، السارد يمتهن القفز الزماني جيداً، مقاطع تفتقدُ لتتابع زمني، السارد لا يسرد الأحداث بزمن متتابع، تارة تراه في الحاضر ويذهب بعيداً في الماضي، وتارة هو في الماضي ويشدّ رحيله إلى الماضي الأبعد، الزمن الأول . زمن الطفولة . فالزمن كالخيط يُشبكهُ بذاكرته حتى لا يضيّعها، ويحاول بكل جهده إلا يُفكّ من أسرها "مضت بي السيارة صوب مركز الانطلاق، وانا أستعرضُ صور أمي، ومدى حرصها علي، وعلى أبنائها، وبناتها، جميعاً، ولعلَ أكثر تلك الصور، هو حرصها على امتداد سنوات العام الدراسي، عندما كنتُ طالب إعدادية، أعيش وحدي في غرفة مستأجرة، كانت تلزمُ أبي أو أخوتي أن يسألوا، أهل القرية، من سيسافر في الصباح، وإن لم يكن هناك من سيسافر، فمرافق الباص والسائق صارا يعرفان مهمتهما، حيث ترسلُ معهما بشكل يومي زوادة فيها ما أحب من الطعام"، فالفجوات أو القفزات الزمنية المتعاقبة على الأسرودة، تُشكّلُ جملة من الفراغات السردية، ربما تقصدها السارد أو سهواً منه، ليغير من نمط الإيقاع السردي، فالقارئ لا يمكن أن يكوّنَ فكرة عن المدة الزمنية المحذوفة، عندما يُسقطها السارد، تقولُ سيزا قاسم "الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني"، فهل

أراد السارد من الأسرودة، أن يحمي ذاكرته من العطب، ويلهبَ في مفاعيلها، ويسير بها وهي تجزُّ في الأحداث، غير عابئ بثيمة المسافات التي يمحيها، في سبيل الإفصاح عنها فقط، ثمة أزمنة يقف عندها ويسترسلُ، وأزمنة يلخصها ليمضي سريعاً إلى أزمنة تخصّهُ لأمكنة تبقى عالية في الذاكرة دائماً، ليكتشف القارئ أنّ السردِ أحياناً يسيرُ مع الزمن في خط مستقيم، يتدفق بسلاسة، ولاسيّما فيما يخصّ الأسرة في تل أفندي، بعد انتقالها إلى قرية أخرى قريبة من عامودا ثمّ استقرارها النهائي في قامشلو. وربما يتقصدُ السارد؛ أن يقطعَ الزمن السردي ويُوقفَ السرد في زاوية معينة، ليستذكر سرد زمني آخر، وهكذا الزمن يتصاعد أحياناً، ليعودَ مرة أخرى للخلف خوفاً من شظية تخرّبُ الذاكرة، أو ليخمدَ لأسباب أخرى، كأن يتحدث السارد عن مناسبة أو حدث خاص به، أو يصف شخصية ما " كلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها، تقلص الزمن الخارجي وصغُرت وحداته، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية". وسيصطدم القارئ أحياناً بمشاهد يقف فيه السارد أو ما يشبه الهمود حيث ينزاح إلى لغة وصفية أو مشهدية يصفُ فيها الخارج/ المحيط، فتنخفضُ وتيرة السرد فجأة وتتباطأ كما في الحوارات، فترى السارد حتى لا يؤرّخ كثيرا للأيام، للشهور، ولا للسنوات إلا فيما ندر، كتاريخ ترشحه لمجلس الشعب بـ "2006، انتفاضة الثاني عشر من آذار، كتابة مقالة بـ 2005 "، تاريخ انتهاء النصّ المعنون بـ أسطونيات أمي/ 13.1.2016، انتقال أسرتي 1976 إلى القامشلي، وإن كان الزمن متشظياً لديه، لكن سارد الأسرودة يأخذ بكل تفاصل الزمن، فهناك اليوم، اللحظة، الساعة، الشهر، والسنوات، وقد أعلنها مسبقاً، أنه لا يريد أن يؤرّخ بدقة لهذا الزمن، يريدهُ كالرمل والماء بين يديه، يحتفظ بأوراقه في روحه، وعينيه، ليواجهها يوماً ما، كما سيلاحظ قارئ الأسرودة أن الخطاب كثيراً ما ترافقه البلاغة والزخرفة الكلامية، فلا تلمح أيّ أثر للزمن فيه، كما أن الاستطراد فيه، لم يخدمْ السرد في شيء، وهذا أيضاً سبب من أسباب البطء والخلل في زمن السرد في البنية الحكائيّة، كما أن اعتماده على الوصف في بعض المقاطع خفّف من حدة الزمنية، وإن لم تساعد في مجرى الأحداث السردية، ولكن ما يربط كلّ العناصر

معاً هو الشخصية المحورية التي تتحرك مع الزمن، لأنّها العامل الأهم في السيرة الذاتية، والزمن هي الذاكرة وتحفيزها، لذلك كان لابُدّ من ساردٍ، يُشكّلُ محور هذا الزمن، الذي يسيرُ به السارد متى ما شاء، كما في الاستذكار لكثير من الشخصيات الثابتة/ الأسماء، السياسية، الاجتماعية، وحتى الدينية، أصدقاء والده، معلميه، رفاقه وزملاءه في السياسة والأدب.

وإذا كان "الزمان يمثلُ المتغيرات فالمكان يمثّلُ الثوابت"، الثوابت التي لا يمكنُ فكّ حنينها عن الذاكرة، لأنها تبقى محفورة، تنخرُ عميقاً في الروح مهما شاخت "المكان هو المكان الأليف"، والذي قصد إليه غاستون بالمكان، هو البيت، الذي تنفتحُ الذاكرة على مصراعيه أمامه ـ أمام الأمكنة عموماً ـ إذ يتعمقُ كلّ واحد في الآخر، الذاكرة في المكان، والمكان في الذاكرة، فالإنسان دون بيت يصبح كائناً مفتتاً، كما أشار غاستون باشلار، البيت/ المكان، الذي تدور حوله كلّ الذكريات حتى أحلام اليقظة، فـ "للأمكنة سطواتها، ولها كيمياؤها، وكارزميتها"، بهذا الاستهلال المكاني، يفتتحُ ساردُ الأسرودة، عالمه الأول، العالم/ البيت الذي تمّ قذفه منها إلى هذا العالم المثقوب، من على تخوم تلك القرية المنسية هناك، والمتقدة في ذاكرة السّارد: "أجزمُ في قرارتي أن كل مكان خارج مسقط رأسي، إنما هو ليس أكثر من فندق"، فـ "تل أفندي" مسقط رأسه، ومرعى طفولته، وملعب مغامراته، البيت الذي يحمل رائحة والديه، البيت الذي كشف فيه السارد عن كينونته، فهو لا يعرض الأمكنة ليصفها، إنما ليثبت أنَّ حضوره من حضورها، فهي تشهد له بعذاباته، بأشواقه الدائمة لها "رغم استئجاري بيوتاً مؤقتة، في شهر الامتحان الجامعي، كنتُ أتركها في عطلة الأسبوع، إلى حيث بيت الأسرة، ... لا مناصَّ من تل أفندي"، للبيت الأول ألفة نادرة جداً، هناك ضحكاته، مغامراته، جيرانه، عشيقاته، السياسة، حتى الهروب منها، فالأمكنة تستفزُّ أصحابها، وليست كلّ الأمكنة متشابهة، كما في الحبّ، ثمة مكان أو حبيب واحد فقط يشرذمُ الكائن، أمكنة تتفوق على أمكنة أخرى، إنّهُ تل أفندي، القرية التي تحملُ تاريخ ولادة السارد، يحتفظ بكلّ صورها، فيصفها ويسردُ عنها كلّ قصصها، سكانها، جغرافيتها، الجغرافية التي

مازالت ترتسمُ في كامل ذاكرته الأسرودية: "الاسم الذي يرافق بهدوء تاريخ ميلادي، ويدون في شهادتي المدرسية، بل في أي وثيقة أحصل عليها من السجل المدني، في بطاقتي الشخصية، جواز سفري، في دمي، عروقي، وعلى شفتي، أنى سُئلت، من قبل محقق أو موظف في دائرة رسمية، ليكون بيننا ميثاق لا يمكن نقضه، مهما صار بيننا، من بون جغرافي، وها هو يرافقني أنى سافرت خارج بلدي"، فمهما ابتعد، فإن كلّ الحكايا تنطلق من تل أفندي، في "تل أفندي وشارع الحرية" الأمكنة ثابتة ومفتوحة، المكانان اللذان يشعر فيهما السارد، بأنهما فقط من أملاكه، وغير ذلك فهي أمكنة مؤقتة وربما مغلقة، لا يمكنه أن يتفاعل معها، ولم تؤثر فيه، كما في الفترة التي قضاها في الإمارات أو غيرها من الدول والمدن.

يقول غاستون باشلار (للبيوت ملامح أموميّة)، فتل أفندي وشارع الحرية، لهما من رائحة أمه الكثير، فحضور والديه في هذين المكانين، كانا يشكلان قوة دفع للحياة والاستمرار، وبقيت تل أفندي سر كلّ أحلامه "أماه، مسرح مناماتي، هو "الأفندي"، فما سرُّ ذلك ..، تل أفندي، لا غيرها ..! وكأنها كلّ ذاكرتك، أو قل: حجر أساسها كي تكون مصيباً في ما تقول؟"، كما في "شارع الحرية" البيت الذي حتى بعد زواجه، وانتقاله لبيت جديد، يعتبر بيت والديه، هو مكانه وعنوانه الدائم "وحين تصبح لي أسرتي، وأصبح مسؤولاً عنها، لم أبتعد عن شارع الحرية، بل عرضتُ على أبي شراء بيت في امتداد شارع الحرية نفسه"، وإن توسعت دائرته أمكنته، يبقى ولاؤه لهذين المكانين، وفياً لذكرياته هناك "صورة البيت لا تزال مرسومة في ذاكرتي: تنور أمي، العصافير التي كانت قد عقدت صداقتها معها، كما الحمامات والأرانب التي أربيها بين حين وآخر"، فلا مناصَ من بأس وسلطة الأمكنة، تنهشُ في الروح وأنت تبدلها بآخر "الدموع في كلتا عيني، ونحن نغادر القرية، ألوح لجميع أترابي، جيراني، أهلي، الدموع في عيوننا جميعا، .... كي يظلَ المكان ووجوهه خطوطاً تحيط بذاكرتي، من الاتجاهات كلها". كما أن تحديد الأمكنة بأسمائها من قبل السّارد، وتحديد موقعها الجغرافي يسهم في تمتين العلاقة بين المكان والذات التي تسردُ حكايتها أو تجربتها

معها، فالمكان هو من يسترجع للسارد ذاكرته "ثمة دائرة أوسع، أكاد أتجاوزها، لتضيق، حيث يبدو جبل عبد العزيز، على يميني، وفي الزاوية القريبة منها جبل كوكب، وهما يبتعدان، يبتعدان، ما إن أتجاوز قرية (لبنان)، وعلى مقربة منها قرية (تل نايف)، التي لها مكانتها عندي: كما البشيرية، باتجاه الطريق الدولي حيث الطريق إلى قامشلي"، فذكر الأسماء الحقيقية، يضاعف من مصداقية السيرة بكل عناصرها من أحداث، شخصيات، وحتى الأزمنة، ويعطي أبعاداً واقعية وتأثيراً في المتلقي، لأن الأمكنة تبقى في وجدان السّارد "إني رجل لا يعرفُ من الجغرافيا إلا بيته، إلا الشارع المؤدي إلى بيته، لأنني أعيش فوبيا الأمكنة، غير أن المكان الوحيد الذي لم أنسَ جغرافيته، هو تل أفندي، مهادي الأول"، كما قالها غاستون باشلار؛ بإنَّ البيت هو المهد، ولولا المكان لاندثرت الذاكرة، فالمكان هو جوهر وجود الكائن: "الوطن تل أفندي، والعالم تل أفندي، والأنثى تل أفندي، والحلم تل أفندي، سكان الكوكب تل أفندي، وأنا تل أفندي، ما دام تاريخ الغربة بدأ بعد بعد مغادرة تل أفندي"، به نستعيدُ ألفة الأشياء، وتساهم الأمكنة في تمتين والتئام علاقات الشخصية/ السّارد بالمحيط "في تل أفندي، تعرفتُ على الورود، وفيها تعلمتُ لفظ الحروف الأولى، الكلمات الأولى، ومشيتُ الخطوات الأولى، عندما مزقتُ الخيط الذي رُبطت به رجلاي، كما كانت النسوة يفعلنَ"، فالمكان في الأسرودة الذاتية، هو المكان الواقعي والحيّ وما تزالُ آثاره باقية سواء في تل أفندي أو شارع الحرية "لم يكن بيتنا الجديد في شارع الحرية الذي سكنته، في منتصف السبعينيات، عندما تركنا تل أفندي يختلفُ كثيراً عن بيتنا في قرية تل أفندي، أمران فقط اختلفا علينا، الكهرباء والبئر في قلب البيت"، وكي لا يطغى على المكان النسيان في ذاكرة السارد، ولكي يحييها مرة أخرى، مع المزيد من المشاعر والأحاسيس، فيصورها لنا كما يراها بعينية وكما يشاء "شارع الحرية، هو الشارع الذي يمتلئ بصفين متقابلين من البيوت الترابية، قبل أن يتسلل الإسمنت إليه، كنتُ أسير فيه تجاه عملي، ذهاباً وإياباً، الشارع الذي أنطلقُ منه في العصرونيات صوب مكتب الحزب الشيوعي، أو إلى مركز المدينة باتجاه المكتبات"، فالمكان كوحدة سردية لا تقلّ أهمية عن بقية

العناصر السردية الأخرى التي تساهم في تشكيل الحدث السّيري: "فكل قصة تقتفي نقطة إدماج في المكان، وتعلن عن أصلها المكاني، ولا بدّ من حدث، وهذا الحدث يتطلبُ مكاناً، كما أنّ المكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له"، فالسارد يهربُ من أمكنته/ مهاده الأول، إلى دمشق، حلب، حمص، الإمارات، وأخيراً إيسن، بحثاً عن المكان الأكثر أماناً، فيتحول من أمكنة الأولى المفتوحة/ الاختيارية، إلى أمكنة مغلقة/ إجبارية، تكاد تتحول إلى سجون لذاته، ولكن الوطن/ المكان الأول يتحولُ إلى سجنٍ، والذي بات سجناً لكلّ السوريين، يقول فيليب هامون إنَّ "البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزّها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول؛ بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"، فالمكان كحقل دلالي، له أبعاده ووظائفه، التي ليست القراءة بصددها، وإنما ما تقتضيه دلالة المكان كعنصر في إظهار شخصية السارد وتكويناتها على مسرح الحياة التي عاشها، سواء أكان اجتماعيّاً، اقتصاديّاً، أو حتى سياسيّاً، فالشارع الذي كان يسكنه السارد(شارع الحرية)، سُمي بذلك كناية عن أصحاب الميول اليسارية حينها، جيرانه الذين ينتمي أغلبهم للحزب الشيوعي، فالمكان مراراً يعكس الواقع الذي عاشه السارد "من شارع الحرية، تنطلق جنازة أبي إلى مقبرة تل معروف، كي يوارى الثرى، وتنطلق منه جنازة أمي إلى مقبرة قرية خزنة، كي تشيع إلى مثواها الأخير، قرب ضريح عمها، قرب حفيدها، ليبقى أبي قرب من أحبهم، تلك وصية كلّ منهما، .... شارع الحرية هو الشارع نفسه الذي كانت تمرُّ دوريات الأمن فيه لمراقبة حركة بيتي، خلال محطات كثيرة"، وقد أكدّ السارد مراراً؛ بأنَّ الأمكنة وإن تعددت هنا وهناك، فثمة مكان واحد لا غير، لا يُبارحُ ذاكرته وقلبه، إنه المكان الذي أمسكُ فيه لأول مرة أصابع أمه، وهو الرضيعُ والطفلُ والشابُ والأبُ والمهاجر والمنفي "عندما تعلم أن هناك خطورة ما عليّ، تطلبُ مني أن أترك بيتي، وآتي إلى بيت الأسرة الكبير، أنام في غرفتها، تشبك أصابع يدها في يدي، كما كانت تفعل وأنا طفل"، هذا البيت الذي يحملُ رائحة والديه . سواء في تل أفندي أو شارع الحرية . هي أمكنة مفتوحة، لا جدران عالية بين بيوتاتها، فهذا ما كانت تفرضه أغلب

العادات والأعراف الثقافية التي كان يعيشها أبناء المنطقة، الكلّ هناك أخوة تربطهم أواصر المحبة والمساعدة، أمكنة مفتوحة على الفضاء الخارجي، كما شخوصه، فالكلّ منفتح على الآخر، إلا ما ندر لداعي ديني فقط، فهو المسرح الأول للسارد ولأحداثه، كما أنّ المكان يُشكّلُ "هندسة تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم"، وهكذا فأنطولوجيا المسافة عند سارد الأسرودة لا تنتهي، لأن الزمكان طالما لا ينفصلان عن بعضهما في الأسرودة الذاتية، تبقى الذاكرة مشتعلة، وليس من السهولة أن تنطفئ، كلما تجرأت مفاعيل الذاكرة، تجرأ معها السارد أن يشدَّ بالزمن إلى مكانه/ بيته الأول "فهي ممحاة متاعبه".

رابعاً ـ خاتمة أسرودة لم تنتهِ:

إبراهيم اليوسف/ السّارد/ شخصيّة الأسرودة، في سيرته هذه "ممحاة المسافة .. صور، ظلال وأغبرة"، يكتبُ ذاته مع الآخر ـ وكأنّ لا ذاتية تخصه لشخصه بقدر ما هي ذات تترابط وتتشابك مع الآخر ـ وهو الذي يشيرُ؛ في هذا النصّ السّردي إلى علاقته مع الآخر لدرجة الانصهار، علاقة قائمة على الإغراء والشغف، هو يبوح أكثر مما يروي، ولعلّ القارئ يتساءلُ؛ وهو السؤال البديهيّ الذي سينتشي به القارئ وربما السّامع، ما هي المخاطر من وراء هذا البوح والإفشاء، تحتَ رقابة مكثّفة من القراء، ومحاولاتهم القبض على مكائد ومراوغات السّرد والعناوين، طالما كان السّرد ليس مباشراً، أيّ هي ليست بنت لحظتها، إنّما دونها سارد الأسرودة بعد سنوات طويلة، بعد خمس عقود، وهو يقارب الستين من عمره، كيف يمكن للقارئ، أن يحكم أو يخرجَ بنتائج دقيقة حول حقيقة ما كُتبَ، كلّها أسئلة مفتوحة أمام القارئ والسّارد نفسه، لعلّ الأسرودة اللاحقة تُسقط هذا البرزخ بين الحقيقة والخيال، لتركن الأسرودة بلبوسها الحكائي قيد الزمن، وتبقى الرؤية تجريدية، لأنه من الصعوبة أن يتذكر المرء أو أن يسردَ كلّ الأحداث بدقة متناهية كما جرت في الواقع، ولربما كان رولان بارت غير دقيق أو غير مُحق في مقولته "إنَّ الأنا التي تكتبُ النصّ لم تكنْ أيّ شيء سوى أنا ورقيّة"!

الثقافة الكرديّة بوصفها أحد أنهار الثقافة السوريّة

هوشنك أوسي

روائي وشاعر سوري مقيم في بلجيكا

الأوطانُ بشعوبها، والشعوبُ بثقافاتها. الهويّات الوطنيّة الشديد التنوّع والاختلاف؛ هي الأكثر مرونةً وثراءً وغنى وإنتاجاً لقيم التسامح والخير والحبّ والجمال. لذا، ارتفاع مستوى الحريّات في أيّ مجتمع متعدّد الهويّات ومتنوّع الثقافات، يجعل منها أكثر انسجاماً وتحاوراً وتمازجاً وتكاملاً وتعاضداً. بينما تراجع مستوى الحريّات، أو انعدامها في ظلّ النظم المركزيّة الشموليّة التوتاليتارية، قادرٌ على جعل أتفه وأصغر الفروق بين الثقافات والهويّات داخل الوطن، أوسعها وأعمقها وأكثرها خطورةً وقابليّةً للالتهاب والانفجار.

مناسبة هذا الكلام هي الإشارة إلى فكرةٍ مفادها: إنه حتّى لو كان هناك كرديٌّ واحد في سوريا، الوعي الوطني والممارسة الوطنيّة الحقّة الناجزة والمنتجة للدولة الوطنيّة الديمقراطيّة المقتدرة، سيبقيان محض زعم وادعاء وتحايل ودجل، ما لم يتمّ النظر إلى ذلك الكردي بوصفه شعباً بأكملهِ أو يمثّل شعباً، له ما له من حقوق الشعوب، طبقاً للمواثيق والعهود الدوليّة. لكن، للأسف، ما نراهُ من أغلب الأشخاص والجهات المحسوبة على المعارضة السوريّة، محاولاتهم الحثيثة وأحياناً الغبيّة، للنيل من الوجود القومي – الثقافي الكردي في سوريا، والتقليل من ذلك الوجود واستحقاقاته ومظلوميّته، وإلقاء الشك والشبهة على المطالب والحقوق الكرديّة المغبونة والمهضومة في سوريا، لأغراض سياسيّة، وتلفيق التهم التي تنطوي على موروث بعثي بشع، كيفما اتفق. ذلك أن النيل من الوجود القومي الكردي أو السرياني أو التركماني أو العربي...، في سوريا، نيلٌ من سوريا نفسها، عبر استهداف أحد ألوان طيفها الاجتماعي، الثقافي، الحضاري

الموغل في القِدم. من هنا، كانت وما تزال الكتابة عن الثقافة الكرديّة في سوريا فعلاً سياسيّاً بامتياز. لأن الفعل الثقافي الكردي، كان ممنوعاً، محظوراً، يُعاقب عليه. وبالتالي، فهو سلوكٌ مناهضٌ لسياسات القمع والتمييّز العنصري والاضطهاد القومي الذي مارسه النظام السوري – البعثي – الأسدي على الشعب الكردي في سوريا، على امتداد عقود. وفي الوقت عينه، التأكيد على الحضور الفاعل والوازن والهام للثقافة الكرديّة في الثقافة السوريّة، هو فعل سياسي معارض ورافض لسرديّتي النظام ومعارضته تجاه الشعب الكردي وعدالة ووطنيّة ومشروعيّة مطالبه وحقوقه داخل الفضاء الوطني السوري.

من طبائع الأمور الوطنيّة الديمقراطيّة، تناول دور ووزن وحضور الأدب والفن والثقافة الكرديّة، ضمن الثقافة السوريّة. وكذا الحال مع الأدب والفن والثقافة السريانيّة والأرمنيّة والتركمانيّة. ما هو غير الطبيعي؛ التجاهلُ والقفز من فوق هذا التنوّع والثراء والكنوز الحضاريّة العظيمة. وعليه، قبل مجلة "أوراق" قامت مجلة "قلمون" بإعداد ونشر ملفّ هامّ جدّاً عن الكرد في سوريا، وكان لي شرفُ المساهمة فيه بورقة بحثيّة تناولت الوجود القومي الكردي في سوريا، من 1918 ولغاية 2018؛ اجتماعيّاً وثقافيّاً. محاولة "أوراق" وقبلها "قلمون" محلّ تقدير وتحيّة وشكر، وتنمّ عن سعي ووعي وطني لمناهضة إرث البعث الذي حاول ويحاول التعتيم على التنوّع القومي السوري، وما يفرزه هذا التنوّع من موروث ثقافي حضاري سوري ثر، وإحالة البلاد والعباد إلى لون واحد، لغة واحدة، حزب واحد، وزعيم واحد أحد، لا شريك له، إلاّ من يرثه من أولاده.

ليس بخافٍ عن أحد، بخاصّة أهل النقد التشكيلي؛ كيف تسرّب الموروث الكردي، ومفردات البيئة الكرديّة، إلى الوعي الثقافي والبصري والنقدي السوري، وإلى الحركة التشكيليّة السوريّة، عبر أعمال؛ بشّار العيسى، عمر حمدي، زهير وعمر حسيب، خليل عبدالقادر، عبدالكريم مجدل بيك، نهاد الترك، حسكو حسكو، عدنان عبدالرحمن، آزاد حمي، خديجة شيخ بكر، نارين زلفو، خناف صالح، نارين ديركي، عبدالسلام

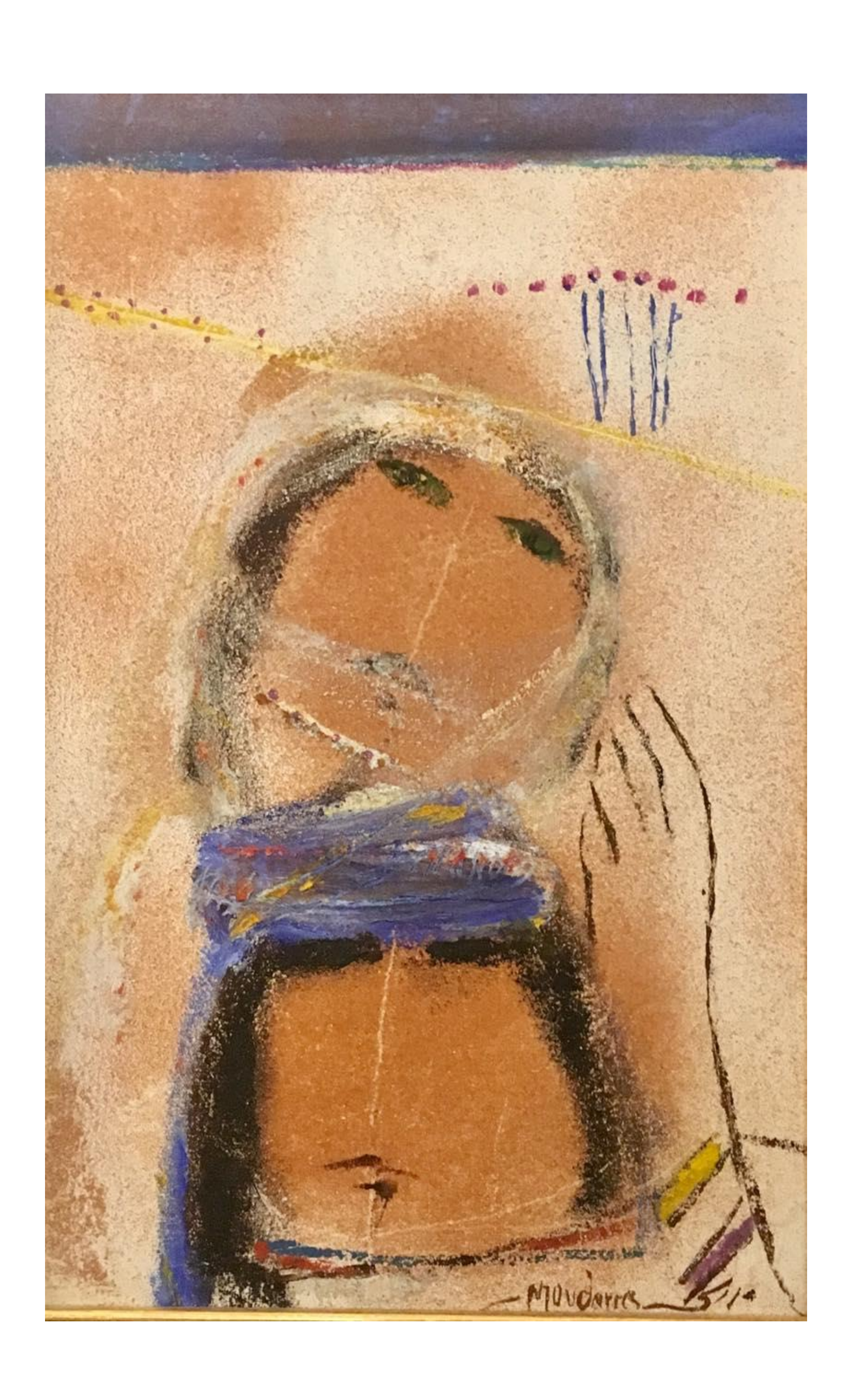
عبدالله، صالح نمر، جنكيمان عمر، هجار عيسى، دلدار فلمز، كيتو سينو، وعبدالرحيم حسين (رحيمو)، وعشرات التجارب التشكيليّة الأخرى التي لا يمكنني حصر أسمائها هنا. كذلك الحال، ليس بخافٍ أيضاً، كيف تسرّبت المعاناة الكرديّة ومفرداتها وقضاياها ومشاكلها وتعابيرها وتفاصيلها...، إلى الوعي النقدي والثقافي العربي في سوريا خصوصاً، والعالم العربي بشكل عام، من خلال الأدب الكردي المكتوب باللغة العربيّة عبر تجارب هامّة وبارزة ومتنوّعة، على سبيل الذكر لا الحصر: سليم بركات، هيثم حسين، نزار آغري، حامد بدرخان، مها حسن، خلات أحمد، آسيا خليل، آخين ولات، مروان علي، إبراهيم اليوسف، جان دوست، حليم يوسف، فواز حسين، إبراهيم محمود، كوني راش، دحّام عبدالفتاح، منير خلف، حسين حبش، أديب حسن، عبدالباقي يوسف، أفين شكاكي، وجيهة عبدالرحمن، نارين عمر، جولان حاجي، خالد حسين، ريزان عيسى، خليل محمد، وداد نبي، وعشرات الأسماء والتجارب الأخرى. مجمل عناوين إصدارات الأدباء المبدعين والمبدعات الكرد، في السنوات العشر الأخيرة فقط، تشكّل جداراً عالياً وشامخاً ضمن العمارة الأدبيّة والثقافة الثقافيّة السوريّة.

ما يميّز المبدعين الكرد السوريين عن أقرانهم وشركائهم في الوطن والثقافة السوريّة، أنهم ساهموا في هذه الثقافة على مستوين لغويين. فمنهم من كتب بلغته الأمّ (الكرديّة) فقط، ومنهم من كتب باللغة العربيّة وحسب، ومنهم من كتب بهاتين اللغتين. وعليه، ما يميّز النهر الثقافي والأدبي الكردي الذي يصبّ في الثقافة السوريّة، أنه متنوّع وهادر. زد على هذا وذاك، حقق المبدعون والمبدعات الكرد السوريون بعض الإنجازات على الصعيد العربي، تسجّل لهم على الصعيد الشخصي، وتسجّل كإنجاز للثقافة والأدب في سوريا أيضاً. إذ حصل منهم على جوائز إبداعيّة هامّة، ومنهم من كان قاب قوسين أو أدنى منها. ما يعني أن الأدب الكردي السوري كان من القوّة والمنافسة بمكان أن أثبت حضوراً هامّاً ولافتاً في المحافل الثقافيّة العربيّة الأخرى.

لا يمكن الإحاطة بالآداب والفنون والثقافة الكرديّة كأحد روافد الثقافة السوريّة، عبر ملفّ في هذه المجلّة أو تلك. لكن إعداد ونشر هكذا ملفّات من شأنها التقليل من الحمولة الفاشيّة النابذة لكل ما هو كردي التي غرستها حكومات البعث في الوعي الثقافي والاجتماعي السوري، على امتداد عقود. وأثناء التعريف بالأدب الكردي في سوريا، والتعرّف عليه وعلى رموزه ودوره ووزنه، يتعرّف الكاتب والباحث العربي على مدى فداحة وبشاعة ما صنعه البعث من إقصاء وقهر وحظر ومنع وتشويه للكرد وواقعهم وانتماءهم الوطني وفنونهم وآدابهم وهويّتهم الوطنيّة الثقافيّة. مقصدي؛ هكذا ملفّات، يفترض بها أن تكون توطئة لمراكز أو معاهد أو أقسام خاصّة في الجامعات السوريّة تدرّس الأدب الكردي. بحيث يمكننا رؤية كتّاب وباحثين ونقّاد عرب أو سريان أو أرمن أو تركمان، متخصصين في الأدب الكردي، يحملون درجات الماجستير والدكتوراه في هذا الاختصاص. وينسحب الأمر على آداب وفنون الشعوب السوريّة الأخرى أيضاً. يعني، أن نجد كتّاب عرباً يكتبون ويقرأون باللغة الكرديّة، أسوة باللغات الانكليزيّة، الفرنسيّة، الروسيّة، التركيّة، الألمانيّة...الخ. وحين نصل إلى مرحلة يكون فيه جلّ المشاركين والمشاركات في هكذا ملّفات عن الأدب الكردي، هم عرب، وليسوا كرداً سوريين. وقتها نكون وصلنا إلى مرحلة الانفتاح والاحتضان الوطني الثقافي الكردي – العربي – السرياني – التركماني...، العميق. وقتذاك، تكون الشعوب السوريّة، في الضفّة الوطنيّة الثقافيّة الأدبيّة الأخرى، لما خلّفه وتركه نظام البعث – الأسد في سوريا من إرث بغيض ومسموم.

الطموح الذي اختتم به هذه الأسطر، بعيد المنال، قياساً بما تعيشه سوريا حاليّاً، وقياساً بحال النخب الثقافيّة السوريّة الموالية للنظام والمعارضة له. لكنهُ طموح مشروع وطبيعي، وليس بمستحيل. ليس مستحيلاً أن يكون هناك مؤتمرات حول الأدب الكردي أو الأرمني أو السرياني تنظمها جامعات دمشق، حلب، حمص، السويداء، درعا، اللاذقيّة... يشارك فيها باحثون ونقّاد عرب متخصصون في آداب هذه الشعوب

السوريّة. وقتها يمكن تجاوز شعار البعث من "أمّة عربيّة واحدة، ذات رسالة خالدة" إلى أمّة سوريّة واحدة، ذات ثقافات وهويّات ولغات متنوّعة ورائعة وخالدة.



إبراهيم اليوسف في "جمهورية الكلب" *

إشكالية الرواية وتقنياتها

أنور بدر

يَشي إبراهيم اليوسف بشيء من السياسة في عنوان روايته "جمهورية الكلب"، من خلال نسبة الجمهورية للكلب على طريقة الأنظمة الاستبدادية في مجتمعاتنا، مُؤكّداً هذا الالتباس في العتبة النصية الأولى التي تمنى فيها على أحفاده ألا يقولوا: لَكَم كان جدُّنا ديكتاتوراً!

مع أن الرواية، وبعيدا عن الالتباس السابق، فيها شيء كثير من السياسة، لكن الرواية وإشكالية الحدث فيها تأخذنا إلى عولم بعيدة عن ذلك القياس، وتحديداً في العتبات النصية اللاحقة والتي بلغت خمس نصوص أو مقتطفات، متباينة في مصادرها ودلالاتها، أكّد الكاتب من خلالها أن المقصود هو الكلب كجنس حيوان محدّد ومعرّف، مضيفاً في العتبة الأخيرة حديثين نبويّين رواهما أبو هريرة عن رسول الله كمدخل أو كحامل لإشكالية الرواية، عبر موضوعة جزئية قد لا يتوقف عندها كثيرون، حيث نجد في الثقافات الغربية أهمية استثنائية لتربية الحيوانات الأليفة، وبشكل خاص الكلب الذي يأخذ مكانته بعد الطفل والمرأة في سلّم الأولويات أو الاهتمامات لديهم، مقابل المنظور الديني في مجتمعاتنا الشرقية الذي ينطلق من مفهوم الطهارة والنجاسة وبالتالي الحلال والحرام، كما نفهم من أحاديث أبو هريرة، وهي تعابير تنتمي بداهة للقاموس الديني، دون أن نعرف لها سنداً قويا كحديث نبوي، ودون أن نعرف مصدراً علميّاً للمعلومة، مع التأكيد أن أبو هريرة راوي الحديثين كنيَّ بهذا اللقب لهرة كانت لصيقة به دوما، لكنه خص النجاسة بالكلب فقط دوناً عن باقي الحيوانات الأليفة!

هذه الإشكالية كما عاشها الراوي "آلان نقشبندي" في هذا النص، تبدو في المستوى الأول للقراءة وكأنّها تَناقضٌ بين ثقافتين أو حضارتين، من جهةٍ اللاجئون من مجتمعاتنا الشرقية ومن سوريا تحديداً، مقابل بلد اللجوء وثقافة الغرب الأوربي، ألمانيا بشكل عياني حيث كانت مسرحاً لأحداث الرواية، بكل ما تنطوي عليه هذه الإشكالية أو يندرج في سياقها من موضوعات كالانتماء والهوية وقضايا الاندماج وتعلم اللغة والخوف من الآخر والاستلاب أمامه، لكنها وفق تجربة الراوي، وهو البطل الرئيس للرواية، تبدو إشكالية واقعية وحياتية أكثر منها إشكالية ثقافية أو نظرية، فهو لاجئ يسرد تجربته المعاشة في زمن التغريبة المعاصرة واللجوء المستمر، وما يرافقه من أحاسيس متناقضة ومشاعر مضطربة، تحديداً لأشخاص متقدمين في العمر، ليس أقلّها الإحساس بالعجز وعدم القدرة على التكيف أو الاندماج، والذي يمكن أن يصل لدرجة الخصاء النفسي أو الجنسي.

لم يكتفِ الكاتب باللّعب على هذه الإشكالية في المستويين النظري أو الحياتي المعاش، إذ اشتغل أيضاً لتعشيق الإشكالية السابقة في مستوى آخر بعيداً عن صدام الحضارات وتناقض الثقافات وحيثيات اللجوء، مستوى ثالث يعيد الكاتب فيه تلك الإشكالية السابقة إلى مصدرها الحقيقي باعتبارها وليّدة ثقافتنا نحن ووليدة الإعاقة المعاشة في دواخلنا، صراعات لم تُحل في مجتمعاتنا وداخل ثقافتنا وسياقات تطورها، وهي الصراعات التي شكل الراوي "آلان نقشبندي" نموذجها الفاقع، فهو كشخص كردي سوري من أصول يسارية، وينتمي لأيديولوجيا شيوعية، أي غير متدين، إضافة لثقافته ككاتب وباحث، بمعنى أن وعيه الثقافي وانتماؤه الأيديولوجي المتماهيان بوعي وثقافة الكاتب، يقعان خارج المنظومة الثقافية والدينية التي يتحدث باسمها أبو هريرة، غير أن الراوي كما سنكتشف ما يزال يتساكن بطريقة غير شرعية مع تلك المنظومة، فهو يقاطع مع أبو هريرة في علاقته بالقطط مقابل خوف مزمن من الكلاب والنجاسة، دون القبول أو الاعتراف بانتمائه إلى تلك الأيديولوجيا المحافظة.

في المستويات الأولى النظرية والحياتية المعاشة، تبدو الإشكالية التي التقطها الكاتب قضية متكررة في قصص أغلبية اللاجئين إلى مجتمعات جديدة، لكنها في المستوى الثالث تبدو إشكالية خاصة ومركبة، إذ تحكم سلوكيات ووعي كثير من الأشخاص والجماعات مِمَّنْ يَدّعون الثقافة اليسارية والعلمانية، فلا يؤمنون بالتحليل والتحريم وفق المقاييس الشرعية، ولا بمفاهيم الطهارة والنجاسة بالمعنى الديني الضيق للعبارة، لكنهم على الصعيد النفسي وفي انعكاسه السلوكي نجدهم أسرى لهذه المقولات وللبيئة الثقافية التي نشأوا فيها ونهلوا من معينها، ومازالت تتحكم بالكثير من سلوكياتهم وردود أفعالهم في مستوى اللاوعي، إذا أردنا استعارة مصطلحات علم النفس، بغض النظر إن كانوا لاجئين أم لازالوا مواطنين في بلدانهم ومجتمعاتهم، كونهم أسرى هذه المنظومة التي يمكن اعتبار الراوي في واقع الأمر، وفي هذه التجربة العيانية، أكبر دليل على كونه ضحية طغيان الأيديولوجيا المحافظة في مستوى التفاصيل والسلوك، فنسمعه يقول:

"هناك من لا يهمه الفرق بين الحلال والحرام، لذلك فلا آكل إلا في بيت أثق بنظافة أهله وابتعادهم عما هو حرام أو نجس"....

مع أن الراوي يمتلك من المعرفة والثقافة ما يجعله يُدرك هذا التناقض الذي يعيشه، بل ويذهب إلى تبريره:

"في داخلي شيخ طريقة صغير، معَّمّم، ملتحٍ ينهض أحياناً، يوبخني، فأرتعدُ في حضرته".

لكنه يعود إلى نفي هذا الاعتراف بطريقة تُبقيهِ في دائرة الالتباس: "لا. الأمر لا علاقة له بالدين ولا بسواه. أنا امرؤ علماني، لا علاقة لي بعالم الدين، لكني لستُ ملحداً".

هذا التناقض سيحكم أو يفسر حدّة الإعاقة التي تحول دون اندماج "آلان نقشبندي" في مجتمع اللجوء الجديد، أو تقبل الثقافات الأخرى، باعتبار الإشكالية المنوّه عنها جزء من ثقافته المحمولة في ذاكرته أو عبر اللاوعي من زمن الطفولة إلى زمن الهجرة

الأخيرة، حيث يخبرنا الكاتب أن خوف الراوي من الكلاب يكمن في حكاية السعار أو "داء الكلب" الذي تَعرّضت له أسرة العم "فليت"، حين فَقد آلان نقشبندي صديق طفولته رشو، بل فُقدتْ العائلة بكاملها، فعاش هو وكل أهل القرية حالة رعب هستيرية، يمكن أن نقرأ تفاصيلها التراجيدية المؤلمة والقاسية على لسان أحد الأطفال:

"ابنة العم فليت تعوي. الخالة حفصدي تعوي. أبناؤهم. بناتهم يعوون. وانتشر الخبر: العم فليت يعوي كذئبٍ جريح، ويهجم على رجال القرية فاقداً صوابه. إن يَمْسُس أحدهم، فإنه سيبطحه أرضا، وسينهش لحمه، فيصاب بالعدوى. صرت أضع تصوراتي لصديقي رشو الذي لم ألتقه منذ ثلاثة أيام. أيعقل أنه مكلوب، وينبح كما كلب؟ معلم القرية قال: إنهم مكلوبون..!"

فقدان الطفل لصديقه رشو، وحالة الرعب والخوف التي عاشتها القرية بكاملها، وتراجيديا المأساة التي صُوّرت بها الحالة، مسنودة بعشرات القصص عن قتل الكلاب الشاردة، والتخلص من الكلاب الهرمة، كل ذلك شكل ارتكاسه نفسية في طفولة الراوي، لم يستطع تجاوزها بسهولة، "كنت أخاف الكلاب. أصوات نباحها يُفزعني. ما من كابوس أتعرض له، إلا وأكون خلاله مطارداً من قبل كلب، أستيقظ، فأجدني ظامئاً، أو بحاجة للتبول."

هذا الرُهاب الذي عاشه الراوي في طفولته اضّطره فيما بعد لحمل تعويذة أو تميمة رافقته حتى نهاية دراسته، لتُبعِدَ عنه كوابيس الكلاب التي تنبح، لكنها، أي هذه الذكريات وغيرها عادت للحضور بعد عقود من الزمن حين جاء لاجئاً إلى ألمانيا، وتعرف على صديقته الشقراء التي تُربي كلباً صغيراً، وتُحب الكلاب أيضاً، فأصبح الكلب حاضراً في كل أحاديثهما وعلاقاتهما، بل شكل الكلب حامل الإشكالية الثقافية لتناقضاتهما وصراعهما بعكس الرغبات التي تنمو بينهما، مما أيقظ تلك الذاكرة المحملة في اللاوعي والتي استعادت زمن الطفولة وحوادث كثيرة كشفت هشاشة هذه الشخصية وتلكؤها وغياب المبادرة لديها.

*****

بدأ الكاتب روايته بعبارة "سأقتني كلباً، وأنفصل عن الأسرة"، لنكتشف أن هذ العبارة بما تحمله من قرار شكلت نهاية الحدث الدرامي إن صَحّ التعبير، وبداية زمن الكتابة الروائية، وهذا الأخير هو زمن قصير نسبيا، ربما يمتد لساعات أو أيام، لكن زمن الحدث يبدأ من لحظة تَعرّف الراوي على صديقته الشقراء وصولا إلى قراره باقتناء كلب، وهي علاقة امتدت لبضعة أشهر، غير أن محدودية زمن الحدث يقابلها انفتاح زمن الرواية الحقيقي، والذي يتسع لحياة الراوي كاملة، بل ويمكن أن يذهب أعمق عبر تقنية السرد والتداعي وقص الحكايات والتذكر وأرشيف الراوي في الدراسات التي عمل عليها، حيث فُتِحَ مسرح الرواية على كامل حياة آلان نقشبندي منذ ولادته في تل أفندي من الجزيرة السورية وصولاً إلى لحظة الانتهاء من كتابة الرواية في ألمانيا.

تبدأ الرواية في لحظة انتهاء الحدث، وما بين بداية الرواية ونهايتها نتعرف على راوٍ اسمه آلان نقشبندي، يقص علينا تجاربه وذكرياته والكثير من التداعيات والأوهام والأحلام التي عاشها، وجعلها موزعة على فصول متعددة ومتباينة في الزمان والمكان، فالأحداث المعاشة فيها تقع في ألمانيا كمكان توزع على مجموعة لوكيشنات أو مواقع للتصوير وفق المصطلحات السينمائية، المكان الرئيسي للقاءاتهما كان في حديقة الكلاب المطلة على البحيرة، أو كافتيريا ومقهى سيلونا حيث يمكن أن يجلسان في بعض الأحيان، مع اهتمام بالمسافة التي يقطعها النقشبندي يوميا من بيته باتجاه الحديقة، إضافة إلى تلك السهرة اليتيمة في بيت بيانكا الشقراء بمناسبة يوم الكلب العالمي، حيث هشم هجوم الكلبين الأسودين عليه كل الأحلام والرغبات المختزنة لهذه الدعوة. وبعض المشاهد القليلة في منزله لحظة لجوء كلب بيانكا إليه.

بالمقابل يتسع المكان باتساع الزمن الحقيقي للرواية، التي تذهب مع حكايات النقشبندي وقصصه إلى أجزاء كثيرة من الجغرافيا السورية، من مسقط رأسه في تل أفندي واستمرارا بتنقلات الأسرة المستمر عبر ريف الحسكة وبلداتها في تداخل مقصود عبر

الحدود التركية السورية حيث يوجد الكُرد على جانبي الحدود، وتوغل مع بعض الشخصيات في كردستان العراق وإيران أيضاً، مرورا بمحطات الدراسة والعمل الحزبي والسياسي، وما بينهما من علاقات اجتماعية، أو اعتقال في أفرع الأمن، التي استحضرها الراوي في حكاياته وقصصه الكثيرة، مضافا إليها حكايات وحيوات وتجارب صديقته الشقراء بيانكا وعائلتها وصولا لجدها مربي كلاب هتلر.

في الزمن الأول أو زمن الحدث، بنى الكاتب حوارات مقتضبة مع بيانكا، إلا أنه في زمن الرواية للحكايات والتذكر والهواجس كان يسيطر غالباً ضمير المتكلم للراوي الذي شغله آلان نقشبندي بشكل أساسي كما شغلته بيانكا بشكل جزئي كراوية لذكرياتها، وهذا الزمن الذي بدأ من لحظة انتهاء الحدث والعودة إلى الوراء يمكن اعتباره زمنا دائريا أو مغلقا، مع أنه زمن يتشظى وفق سرديات الراوي وحكاياته التي تذهب بعيدا في الزمان والمكان بدون أية ضوابط كرونولوجية، وفق تداعي الخواطر والذكريات ووطأة الهواجس والانفعالات فقط.

شكلت تقنية الراوي الفرد، آلان نقشبندي الكردي السوري في سياق أزمته التي بدأت باللجوء واستمرت بصعوبات الاندماج وتعلم اللغة، الخيار السردي أو السيري الذي سبق للكاتب الاشتغال عليه في روايتين سابقتين، لكنه هنا يبدو خيار الضرورة لراوٍ أو شخص افتقد في لحظة لجوئه إلى ألمانيا لغة الحوار، ولم يتبقَ له في الحياة إلا مساحة التذكر والمونولوجات وأحلام اليقظة، وكوابيس الخوف والعجز التي أرهقته، حتى أنّ أيّ قارئ يمكنه أن يلاحظ هامشية العلاقات الأخرى للراوي داخل بيته أو مع زوجته وأولاده أو أياً من أصدقائه الآخرين، والتي تقتصر على أحاديث الضرورة فقط، أو التذكر من الماضي.

هذه الحالة تركت الكثير من الآثار الصحية والنفسية على الراوي، وفق توصيف طبيبة العائلة د. بوتسينا بوخالسكي في مدينة ايسن التي يقطنها كلاجئ:

"كولسترولك ارتفع ... !

أنت على باب الإصابة بداء السكري.

ضغطك ارتفع!...

كآبتك التي تتعرض لها، هي نتيجة عدم مغادرتك المنزل"

فيرد آلان موضحاً عجزه:

"لا لغة تمنحني مفاتيح التفاعل مع هذا المكان الغريب، بالرغم من أنه مكان آمن. أهله احتفوا بنا كسوريين".

وعندما نصحته الطبيبة بالرياضة، اختار أيسر أشكالها المشي، فرياضة المشي تمنحه فرصة مراقبة الحياة والطبيعة والناس بعيداً عن إحراجات التحدث لآخرين لا يجيد لغتهم، غير أن هذا المخطط لم يكتمل وفق تقديراته، حين اقتحمت السيدة الشقراء بيانكا شنيدر عوالمه الكتيمة، متسلحة بمعرفتها اللغة العربية، حيث عاشت مع زوجها خبير النفط فترة في مدينة الموصل العراقية قبل أن يذهب ضحية تفجير هو والسائق فيما نَجتْ هي بأعجوبة وعادت إلى ألمانيا، وبالتالي هي تعرف شيئا من العربية يسهل عليهما التواصل، ويمنح الراوي ركيزةً لسرد حكاياته إلى مستمع يعرف هذه اللغة، حيث تخبره:

"أوه، إني أعرف بعض المفردات والعبارات العربية. لقد تعلمتها عندما سافرت مع ليونيل إلى الموصل. عمل في حقول بطمة، والقيارة، وعين زالة، وصفية. أعرف الموصل. ريفها، .. عندما احتلها داعش، كنت أنظر إلى الخريطة، وأبكي. أبكي كأنَّ الموصل مدينتي ومسقط رأسي."!

ورغم أن الكاتب صوّر بطل روايته شخصية يسارية وغنية لجهة تجاربه وبيئته وثقافته الواسعة كباحث وصاحب دراسات وكتب مطبوعة، لكنه من جهة أخرى تركه أسير مخاوفه واضراباته كشخصية معقدة تختزن تشوهات التاريخ والجغرافيا، إنه خوف مزمن حاول أن يتجاوزه في شبابه عبر العمل السياسي مع الأحزاب المعارضة أو بالتصدي

لسلطة الاستبداد، لكنه يبدو كخوف سكن وعيه وجيناته التي حملها معه إلى ألمانيا، وساهمت بفضح عجزه كشخص ضعيف متردد مضطرب ومأزوم، حتى في علاقته مع صديقته الشقراء، يتعامل بعقل حسابي، يعرف عدد الخطوات البالغة 1750 خطوة التي يجب أن يقطعها يوميا من منزله باتجاه حديقة الكلاب للقائها، كما يحسب السنتميترات التي يجب أن تبقى فاصلة بينهما أثناء الجلوس على مقعد الحديقة، وبالآلية ذاتها يحسب ما يمكن أن يترتب على اقترابه من مخطوط جدها الذي كان مدرب كلاب هتلر، فيرفض أخذه أو حتى مجرد الاطلاع عليه، الشك والتردد بل الاستنكار:

"إلى أين تقودني هذه السيدة التي ظهرت في حياتي، فجأة، وصارت ترغمني أن أفكر على طريقتها؟".

ولا يتردد الراوي في محاولة تبرير سلوك العجز والخوف بالاتكاء على القضايا الكبرى، كما يفعل المثقفون غالباً، حيث يبرر لنفسه رفضه أخذ مخطوط الجد بقوله:

"أنأ ابن مكان غدا مسرحاً للحرب، عليَّ أن أكرِّس كل علاقاتي مع الآخرين للحديث عن قضيتي. عن إنساني. عن ذبح الأبرياء. عن هجرتهم".

مع أنه حقيقة قلما تحدث خارج موضوع الكلاب، حتى وهو يراوغ مع صديقته الشقراء للتهرب من أخذ مخطوط الجد بقوله:

"ما يهمني هو كل ما يتعلق بالكلب المقاتل. الكلب العسكري. الكلب الذي على جبهة القتال. أريد أن أطلع على هذا الجانب، عسى أن أقدم رسالة دكتوراه عنها."

ورغم مساحة الرغبات والأمنيات التي بدأت تفرض نفسها عليه، وجعلت هذه العلاقة بينهما تنموا وتتسارع بشكل مضّطرد، إلا أنه يهرب باستمرار إلى أسئلة وشكوك لن تنتهي إلى أيّة إجابات مقنعة:

"يا إلهي!، ما هذا؟ كيف تقبلني هذه المرأة، هكذا بحرارة، ونحن مجرد صديقين!. مجرد شخصين تعارفا، وليس بينهما ما يدعو إلى مثل هذه القبلة المختلفة عن قبلاتها الرسمية

السابقة، كلما التقينا؟. بل ما الذي دعاها لتوجيه دعوة حضوري إلى هذا الحفل وما بيننا عابر، عادي."

مع أن بيانكا لم تكن أبداً بالنسبة له مجرد منصة يلقي أمامها حمولته الوجدانية من المشاعر وحكايات الطفولة وذكرياته، حيث رسمها الكاتب كنقيض له، شخصية قوية متزنة ومرسومة بخطوط واضحة وحدود صارمة، وتختزن الكثير من التجارب الغنية والإحباطات المأساوية حيث تعرضت في حياتها لثلاث حوادث سير مؤلمة فقدت خلالها أشخاص أو كلاب كانوا جميعا عزيزين عليها، ربما أهّلها ذلك لتكون منذ البداية هي الطرف المبادر في هذه العلاقة، وتحديد الأحاديث المشتركة والتي غالبا ما تتمحور حول الكلاب، لكنها في النهاية بدأت تتحدث عن مشاعرها ورغباتها:

"كنت أعيش حياة متصحّرة، بلا مشاعر جنسية إلى وقت طويل. ثمة شيء ما مات في داخلي. لعلّ مشاعري كانت كما حقول النفط في الموصل أو كركوك، لقد تفجرت فجأة".

هذا الحضور الطاغي للسيدة الشقراء في حياة آلان، ودعوتها له إلى تلك الحفلة اليتيمة رغم نتائجها الكارثية عليه، أربكه كثيرا وفضح عجزه وضعفه المستمر، حتى أن القارئ يفاجأ في لحظة اختفاء بيانكا كيف غدا آلان شخصا مسكونا بالخوف، كطفل صغير أضاع والدته، ولا يعرف كيف يتصرف، وباتت زوجته وأولاده هم المقررون في لحظة ضعفه، رغم هامشيتهم في حياته عموما، فزوجته هي التي تقرر منع دخول الكلب إلى البيت، وما ترتب على ذلك من تبعات.

*****

أعتقد أن العودة إلى مقولات التحليل النفسي يمكن أن تساعدنا في طرح الكثير من الأسئلة: هل كانت بيانكا مساحة للرغبة فقط، أم أنها كانت بالنسبة لآلان هي الرغبة

المحرمة؟ وهل في هذا التحريم جذر أوديبي أم أنه استمرار للجذر الديني في فهم الحلال والحرام؟

وكيف لنا تفسير عجزه عن المضي في رغبته عندما دعته إلى الحفلة الوحيدة في منزلها بمناسبة يوم الكلب العالمي؟ وهل كان هجوم الكلبين الأسودين عليه هو نوع من تدخل القدر في الميثولوجيا الأوديبية لوضع نهاية لهذه النزوة المحرمة؟ أم أن الخصاء جاء عقابيا على احتمالية خطأ لم يحدث؟ أم هو عجز الذكورة المسكونة بالخوف أما حرية سيدة تخاطبه:

"ربما يخيَّل إليك أنني أقدمت على اغتصابك.."!

مجموعة علامات استفهام يمكن لها أن تغني قراءة النص، وأن تضيء شخصية الراوي حتى في لحظات ضعفه، لكنّ الأهم من ذلك، أنها تساعدنا على فهم تمرده الأخير على وعيه المستلب أمام سلطة اللغة والأيديولوجيا المحافظة والأسرة وكل تمثّلاتها في حياته، حين قرّر: "سأقتني كلباً، وأنفصل عن الأسرة".

*****

* "حمهورية الكلب" رواية للكاتب الكردي السوري إبراهيم اليوسف، المقيم في ألمانيا، صدرت عن دار خطوط وظلال- الأردنية في 360 صفحة من القطع المتوسط.

نشر الكاتب روايتين سابقاً "شارع الحرية" 2017، و"شنكالنامه "2018، ضمن أكثر من ثلاثين كتابا في الشعر والقصة والسيرة والنقد.

الشاعر الكردي جگرخوين

السيرتان الذاتية والأدبية

د. إبراهيم إبراهيم

يُعد جگرخوين من أكثر شعراء العصر الحديث شهرة بين الكرد، فقد استطاع أن يدخل من خلال شعره إلى كل بيت، وباتت قصائده لصيقة بالحياة العامة للناس في عصره، يرددها الكبار في المجالس، والصغار أثناء اللعب، وحتى النساء وهنّ على التنور أو اثناء قيامهن بأمور البيت.

كل ذلك لم يأت من فراغ، وإنما لاعتبارات عديدة تتعلق بحسن اختياره للموضوعات المستمدة من الظروف السياسية التي تربى فيها، والأجواء الاجتماعية التي عاشها، وحالة البؤس والشقاء التي مرّ بها. فسيرة حياته من أكثر الأمور التي أثرت في ثقافته، وطبعت قصائده بصور من الماضي المليء بالمعاناة والظلم، والفقر والكدح، وهي تعد نموذجا لما عاناه معظم الكرد في تلك الفترة.

1. السيرة الذاتية:

ولد جگرخوين عام 1903 في قرية هساري الكردية الواقعة في شمال غربي ناحية كرجوس، التي كانت تتبع إدارياً لولاية ماردين ، وهو بنفسه يذكر هذا التاريخ في قصيدته الشعرية (Bi Kurtî Jîna Min) ضمن ديوانه الأول ((Pirîsk û Pêtî وارداً فيها بأن اسمه الحقيقي شيخموس:

Sala hezar û nesed û sê ez hatim dinyayê

Bi navê siltan Şêxmûs ez çêbûme ji dayê

Heta bûm sêzde salî li gundê mey Hesarê

Jîna xwe min diborand paşê ji wê me da rê

إلا أن تاريخ ميلاده وفق الوثائق الرسمية فهي 1900، ويروي ذلك في حوار تلفزيوني معه ، وأيضاً في مذكراته الشخصية، مبرراً عدم دقة معرفته لميلاده الحقيقي أميّة والديه، وهي حالة كانت منتشرة في تلك الفترة البائسة من حياة الشعب الكردي، كما ويروي – كعادة آبائنا – بأنه عندما تساقطت الثلوج الغزيرة والتي أصبحت تعرف لاحقاً بـ (برفا سور/ برفا گران) ، كان والده يصطاد العصافير ويلقي بها إليه في داخل البيت لأنه كان صغيراً ولا يملك القدرة على الخروج في تلك الظروف المناخية القاسية، فيقدر عمره حينها بـ (5 – 6) سنوات.

مهما يكن فإن الطفل شيخموس الذي أصبح لاحقاً معروفا أكثر بالاسم الوصفي الذي اختاره لنفسه جكرخوين، أي "دامي الكبد"، كان ابناً لحسن بن محمد، الفلاح البسيط الذي عُرف بأنه كان ينال رزقه بعرق جبينه دون الاعتداء على أملاك أحد، مبتعداً عن سلوكيات العنف والظلم. كان أبوه يعد كبير أهله سناً، وذا ثقة بينهم، إلا أن تقدمه في السن جعله غير قادر على العمل مما سبب بؤساً للعائلة، وجعلها مشردة مهاجرة من مكان لآخر، أضف إلى ذلك ظلم آغا القرية ليس عليهم فحسب بل على كل القرويين الكادحين الذين لا حول لهم ولا قوة. أما والدة جگرخوين فكان اسمها (Eyşanê) وكانت معروفة بطيبتها ورحمتها، وذكائها، وكان لها دور أساسي في إعالة الأسرة، من خلال أعمالها في الحياكة والنسج اليدوي، حيث كانت ذات شهرة بهذه الأعمال.

كان لجگرخوين أخ وأخت على قيد الحياة، بعد أن مات ثمانية أبناء للأسرة بسبب الأمراض التي كانت مستشرية في المنطقة حينها، أما الأخ الأكبر لجگرخوين فكان يدعى خليل، وكان مهتماً بدراسة العلوم الدينية وقد اضطر للذهاب إلى الخدمة الالزامية

في تلك الظروف العصيبة التي كانت تمر بها أسرته، وتقديراً منه للأوضاع السيئة لعائلته فقد كان يرسل إلى والده النقود التي تزيد عن حاجته.

أما آسيا الأخت الوحيدة فقد تزوجت من ابن عمتها (ملا خليل) واستقرت في عامودا ، البلدة التي احتضنت والد جگرخوين عندما هاجر إليها تحت وطأة العوز والحاجة، والظروف القاسية التي آلت إليها المنطقة، ليتوفى بعد عام من إقامته فيها، وذلك سنة 1918، ولم تمض سنة واحدة حتى توفيت والدة جگرخوين أيضاً، في قرية (بيدر ممو) عام 1919، تاركين وراءهم ثلاثة أبناء فقط (خليل، شيخموس، آسيا) .

بدأ جگرخوين حياة جديدة لا يدري كيف وأين سيقضيها، وخاصة بعد أن تزوج أخوه خليل من ابنة خاله، "الجاهلة" وذات الطباع الحادة، والتي كانت تقذف جگرخوين بكلمات لاذعة جارحة بغيضة كأنها سهام مسمومة تخترق روحه وجوارحه، فيموت ألف ميتة في اليوم جراء ذلك؛ كما يصف هو في قصيدته التي يروي فيها باختصار قصة معاناته هذه:

Ji tengasî, neçarî me ew gundê xwe berda

Hatin Amûda rengîn bavê min zû emir da

Diya min a belengaz pêncî salî dilovan

Salek piştî bavê min ew jî li wî bû mêvan

Birayê min ê nîv mele ji alema rûhanî

Rast û dirist çi bêjî ew tiştekî nizanî

Wî pîreka xwe anî bê wijdan û bê mejî

Bi gotinên xwe ên çors , ew min bê derb dikujî

اضطر جگرخوين وبسبب سوء معاملة زوجة أخيه له أن يلتجأ إلى أخته آسيا، ليقيم معها، إلا أنها لم تكن أفضل من زوجة أخيه في التعامل معه، فقد كانت قاسية جداً، وكانت تنهال بالنعوت السيئة عليه كل يوم، فكان الألم يعتصر داخله لما تقوم بها أخته من تصرفات حياله، فهي ترسل أولادها ليتعلموا بينما هو يقوم بالسخرة في البيت كخادم، أو راعياً للأغنام، أو عاملاً في الحصاد، ولم يكن ينتعل إلا أحذية أبنائها البالية.

إنه لم يشعر أبداً بتلك القيمة الإنسانية التي كان يتمناها، ولم يلق ذلك العطف والحنان الذي رغب به بعد رحيل والديه، بل على العكس تماماً، ورغم كل ذلك فهو مرغم بالقبول فلا مناص أمامه غير ذلك، ولا بد من تحمل الظلم والعذاب ، يصف ذلك أيضاً في إحدى قصائده، وبلغة شعرية سلسة وواضحة، نقتطف منها هذا البيت، يقول:

Xweşka min a xwendewar bê insaf û bê wijdan

Ez reviyam hatim cem, wê jî ez kirme şivan

هكذا قضى جگرخوين أيام طفولته بائساً، حائراً في أمره، ذاق خلالها كل أنواع العذاب، وعانى شتى ألوان شظف العيش، ورغم ذلك فقد كان تمتلكه رغبة جامحة في تلقي العلوم، وإذا كان يجيد قراءة القرآن التي تعلمها في بيدر ممو أولاً على يد الملا سعيد، ليتابعها في قريته هساري على يد خوجة (زينب) ابنة الملا سعيد وذلك عند عودته إليها من بيدر ممو ، لكن طموحه كان أكبر من ذلك، هي رغبة في داخله أن يصبح رجل دين ذا شأن ومكانة، ربما قناعة منه أن ذلك سيكون سبباً في تحسين معيشته من جهة، ومن جهة أخرى سيزيد من قيمته وسيرفع من شأنه في مجتمعه.

فعاد إلى قريته هساري حيث يقيم أخوه، ومن هناك أراد أن يبدأ مشوار الدراسة والتعلم، وقد حدث أمران كان لهما تأثير في اندفاع جگرخوين نحو التعلم كما يذكرها هو، وهما:

أولاً؛ كلام ابنَيْ الملا سعيد من هساري وهما عبد الله وحسيب اللذين كانا يتباهيان أمامه بأنهم طلاب علم، وأنهم تمكنوا من انجاز الكثير من الأمور. أما الأمر الآخر الثاني فهو الحلم الذي حلم به في منامه حيث رأى الملا عبيد الله الگولاتي الذي كان مقيماً في عامودا وهو يدرّسه فأثر ذلك في نفسيته وشكل له حافزاً ليبدأ خطواته الأولى نحو التعليم، وناقش ذلك مع أخيه خليل الذي رفض هذه الفكرة، وأمام إصرار جكرخوين، رضخ لمطلبه بعد أن تقاسما التركة المتواضعة لوالدهما، وليرحل جگرخوين بعدها مع بعض من أفراد قريته خارج قريته هساري بقصد الدراسة، وليكون ذلك منعطفاً كبيراً غيّر مسار حياته.

لقد سهّل لنا جگرخوين تتبع سيرته في تلقي العلم والأماكن التي تعلم فيها من خلال قصيدته "Cihê Xwendina min" هذه القصيدة الأنسب لمعرفة تنقلات جگرخوين وترحاله في طلب العلم من قرية لقرية ومن مدينة لمدينة ومن بلد إلى بلد، (تركيا، سوريا، العراق، إيران) حيث يذكر فيها أسماء الأمكنة الآتية: (هساري Hesarê ، سينانيSînanê ، أليباري Elîparê، ديريكي Dêrîkê، عوينا Ewêna، شيخ يوسفي Şêx Yûsivê ، عامودا Amûdê، كرجوسي kercosê، يمانجغي yemancixê، تل شعيري Til Şe'îrê، شاغي Şaxê، بيريجي Bîrêjê، آجكي Ajgê، سيكتاني Siktanê، قلسينجي Qelesincê، توتمي Tutmê، كلاله Gelaleyê ، خلاني Xelanê، سنجقي Sinceqê).

رغم تعدد الأماكن التي درس فيها جگرخوين بدءاً من سيناني وانتهاء بعامودا فإنه لا ينكر أن ثلاثة أماكن أثرت فيه عميقاً، وتركت بصماتها على سيرة حياته الشخصية، والأدبية، وهي (ديريكي /ديركا جيايي مازي Dêrka çiyayê Mazî/، تل شعير، عامودا).

أما ديريكي التي كانت قائمقامية واسمها شبختاني Şebextanê، فلها مكانتها المتميزة لديه، وذلك لجمالها الذي يضاهي جمال غوطة دمشق حينها على حد وصف

جگرخوين لها، وبسبب إقامة الملا إسكندر فيها، الشهير بعلمه ونبوغه على مستوى كردستان ككل والذي أشرف على تعليمه، إضافة إلى اعتراف جگرخوين بأن جمال فتيات ديريك كان سبباً في عشق الناس وعشقه لهذه المدينة ، كما أضحى هو نفسه عاشقاً لها أيضاً وبجنون، وتعلق بها روحياً وجسدياً، وما عاد يطيق الابتعاد عنها، فقد عشق إحدى شقراوات ديريك وكان يمني نفسه بالزواج منها لكنه لم يصارحها بسبب فقر حاله، وضيق ذات يده.

أما تل شعير هذه القرية النائية التي لا تبعد عن قامشلي أكثر من 20 كم تقريباً من جهة الشرق، فقد كانت وقتها مركز إشعاع ثقافي وسياسي، أيضاً تركت تأثيرها المعنوي على جگرخوين وسيرته حيث حصل هناك من أستاذه الملا إبراهيم على ترقية في مرتبته العلمية، وأضحى كبير الفقهاء في مدرسة تل شعير، وهناك بات يعرف باسمين أحدهما ملا شيخموس واسمه الوصفي الجديد جكرخوين. وهو يذكر في قصيدته "Ez û Gundê Hesarê" أنه قد اقتبسه من قصة رائعة أحمدي خاني مم وزين:

Ji bo jîn û felatê

Ketim nav kêferatê

Ji çîroka Mem û Zîn

Navê xwe kir Cegerxwîn

والمكان الثالث الذي حظي بمكانة خاصة لديه كانت عامودا، والتي كانت على الرغم من كونها بلدة صغيرة حينها إلا أنها كانت منارة العلم وكانت من المراكز الهامة للعلوم الدينية، حيث فيها كبار رجال الدين ومشهورين على مستوى كردستان كـ (ملا عبيد الله سيدا) الذي أثر بشكل كبير وإيجابي في شخصية جگرخوين منذ أن كان طالباً عنده، فقد شجعه على التعلم وسلوك طريق الأدب والشعر.

كانت عامودا ملجأ لجگرخوين وعائلته أيام البؤس والشقاء، وفيها حصل على الإجازة في العلوم الدينية ليحصل على لقب "سيدا" ، هذه المرتبة التي غيرت مجرى حياته تماماً، وجعلت طريقه مفتوحاً للتعامل مع تجارب أكثر وسعاً، وأوسع آفاقاً، وتهيئته لاستقبال حياة جديدة وخوض معتركاتها بعقلية وأساليب جديدة.

وإذا كان ملا إسكندر في ديريك، وملا عبيد الله سيدا في عامودا لهما الدور الكبير في تعليم جگرخوين فثمة آخرون تلقى جگرخوين علومه عندهم، منهم ملا عبد الحليم بن ملا إسماعيل ايشي في عامودا ، ملا محمد بيران أيضاً في عامودا ، ملا نجم الدين ابن مفتي مدياد في كرجوس ، ملا فتح الله سيدا في سنجق أمين بالقرب من عامودا ، شيخ أحمد خزنوي في قرية خزنة القريبة من قامشلي ، ملا إبراهيم في قرية سيحا بجوار خزنة ، الشيخ كمال من عائلة الشيخ حامد (شاه ماردين) من قرية الأحمدية.

تزوج جگرخوين عام 1927 من ابنة خاله (كحلة سليم) ، ورزق بابنين (جمشيد، خورشيد) ولكنهما توفيا، أحدهما لم يكن قد بلغ السنة، والآخر ثلاث سنين، كان جگرخوين حينها ملا لقرية حاصدا جورين ، وكانت أحواله الاقتصادية قد بدأت تتحسن شيئاً فشيئاً، ولهذا لم يشأ أن يغادرها واستمر بالعيش فيها حتى عام 1936، حيث تمكن بعدها وبمساعدة حاجو آغا من بناء قريتين لتكونا ملكاً له (Çêlek, Cehenem) القريبتين من عامودا، واستقر المقام به فيهما .

كان جگرخوين يتردد دائماً إلى عامودا، منذ وجوده في حاصدا جورين، وحتى بعد انتقاله إلى (Çêlek û Cehenem) فثمة قضايا أخرى تتسرب إلى فهمه ومداركه، إنه الحس الوطني الكردي، هذا الحس الذي كانت بداياته على يد شوقي أرغني، بين عامي 1923- 1924 في جبل قرج داغ (جنوب غرب ولاية ديار بكر) ولتتطور لاحقاً بعد ثورة الشيخ سعيد بيران 1925 بشكل أكبر، وينخرط في العمل السياسي ليبلغ أوجهه عام 1937 حينما افتتح نادياً كردياً في عامودا، وبدأ بتعليم الشباب الكرد -

وللمرة الأولى في تاريخ كرد سوريا – القراءة والكتابة باللغة الكردية. وكان لشخصيات كأمثال ملا حسن كرد (هشيار)، عبد القادر تيلو المعروف بعبدي الخراط، والشيخ بشير من عامودا دوراً في دعم هذا النادي وتطويره، إضافة إلى دورهم في دعم وإسناد أفكار جگرخوين القومية.

أما الشخص الذي أثر بشكل مباشر وعميق في سلوك جگرخوين فهو الشيخ محمد مهدي شقيق الشيخ سعيد بيران، حيث جعله ينظر إلى الدين بمنظار واقعي بعيداً عن الخرافات والأشياء التي لا تمس جوهر الدين. وكان قد تعرف عليه في الموصل لأول مرة عندما كان فيها طالباً للعلم واستكمال تعليمه الديني قبل أن يلتقي به في عامودا، وتناقشا كثيراً في القضايا القومية وأيضاً في الأمور الدينية، وكيفية خدمة الشعب الكردي للنهوض من التخلف إلى حياة أفضل. لقد أثر ذلك جلياً على شخصية جگرخوين وتفكيره، لدرجة أنه ألقى بلباسه الديني (العمامة والجبة)، وترك الصوم والصلاة، وارتدى اللباس الأوربي، واعتمر القبعة (الشفقة/ برنيطة)، وليبدأ حياة جديدة بفكر وأسلوب جديدين.

كما كان لجگرخوين دور بارز في تأسيس الجمعية الخيرية في عامودا في تلك الفترة، وبالتعاون مع عبد القادر تيلو لدعم الفقراء الكرد، والمرضى واليتامى والمهاجرين والمعتقلين، لتتحول لاحقاً إلى جمعية خيرية كبرى رسمية يديرها حسن حاجو وشوكت زلفي بك ومقرها مدينة الحسكة السورية .

في عام 1945 حدثت أحداثاً درامية في قرية Çêlek نتيجة التخاصم على ملكيات الأرض في القرية، ذهب ضحيتها قتلى وجرحى، وكانت نتيجتها الاستيلاء على نصف أملاك القريتين من قبل شخص يدعى يونان هدايا، وذلك بمساعدة ومؤازرة من بعض القرويين، أدت في النهاية إلى قيام جگرخوين بترك القريتين (Çêlek û Cehenem) والرحيل إلى قرية هرم شيخو (في وسط المسافة بين عامودا وقامشلي) بمساعدة سليمان حاج حسن (آغا الأومريين) لينتقل بعدها إلى قرية توبز حيث كان يقيم فيها ابن اخته

ملا علي ، ولكنه لم يدم هناك كثيراً حيث غادرها ليستقر في مدينة قامشلي المحاذية لنصيبين عام 1946. كانت بداية صعبة عليه بسبب سوء الأوضاع الاقتصادية التي بدأ يعيشها، ولكنه تلقى من كاميران بدرخان مبلغاً قدره 300 ليرة قد أرسلها له عن طريق الدكتور أحمد نافذ بك، ليقوم بجمع تبرعات لصالح المجلة، التي كان يصدرها في لبنان، وقد فرح جگرخوين بهذا الأمر، وفعلاً جمع تبرعات وبالآلاف، ولكن لم يدم هذا الأمر طويلاً بسبب إغلاق المجلة.

وفي هذه الفترة عمل جگرخوين في تجارة القمح مستفيداً من ثمن أرضه التي باعها إلا أنه لم يفلح في ذلك، وكانت النتيجة أن خسر ما بحوزته من مال وأدت هذه الخسارة إلى المزيد من البؤس في حياته.

كان جگرخوين قد بدأ يخوض المعترك السياسي من خلال انضمامه إلى جمعية خويبون إلى جانب مجموعة المثقفين والساسة الكرد (قدري بك جميل باشا، الدكتور أحمد نافذ بك، زلفي بك، عارف عباس، أوصمان صبري، قدري جان، رشيد كرد،...)، والتي كان لها أثر كبير في يقظة الوعي القومي الكردي ، وفي عام 1946 شارك بتأسيس (Civata Azadî û Yeketiya kurd) التي ترأسها الدكتور أحمد نافذ، وأصبح جگرخوين سكرتيراً للجمعية، وعارف عباس أميناً للصندوق، و كان كل من (عبد الرحمن آغا، ملا علي (أونس)، المفتي ملا أحمد، حاج يوسف، ...) وغيرهم أيضاً من أعضاء هذه الجمعية .

في عام 1949 كان للماركسية تأثيرها العميق في عقلية وتفكير جكرخوين، ومسيرته، فانضم إلى الحزب الشيوعي السوري، والذي كان من اكثر الأحزاب السورية شعبية وانتشاراً في تلك الفترة، وتعرض بسبب انتمائه هذا ومواقفه القومية إلى توقيفات واعتقالات ولمرات عديدة كان أولها عام 1949 في عهد شكري القوتلي رئيس الجمهورية السورية ، وكان جگرخوين عضواً نشطاً في صفوف الشيوعيين يعمل دون كلل، يدفعه إلى ذلك إيمانه بمبادئ الاشتراكية التي يتمنى أن تسود في بلاده، حيث

يجزم أن ذلك هو طريق الخلاص للكرد نحو الانعتاق والحرية، وكانت عضويته في الحزب سبباً في تعرفه على شخصيات سياسية ماركسية في العديد من المدن السورية في مقدمتهم زعيم الحزب الشيوعي خالد بكداش، وإبراهيم بكري، أحمد محفل، عبد الكريم طيارة، وغيرهم. وفي عام 1950 انضم إلى جمعية (Aştîxwazên Sûriyê) هذه الجمعية التي كان له دور بارز في انضمام كل من (ملا شيخموس كرزين (قرقاتي)، الشاعر ملا أحمدي نامي، ملا حسيب، ملا عبد المجيد، أوصمان صبري) من الجزيرة، و(رشيد حمو، علي خوجه، شوكت حنان، خليل محمد، مسلم إبراهيم) من كرداغ، إليها.

وبسبب شعبيته بين الكرد فقد رشحه الحزب الشيوعي عام 1954 مع إبراهيم بكري ليخوضا الانتخابات النيابية كممثلين عن محافظة الجزيرة، ويبدو أن جگرخوين لم يكن منظماً في الحزب الشيوعي حينها بل مقرباً منهم، أراد الحزب الشيوعي استغلال شعبيته لصالحه في تلك الانتخابات، نستشف ذلك من المناقشات التي تمت داخل قيادة الحزب بخصوص ترشيح جكرخوين. علماً أن الحزب لم يحظ وقتها بفوزهما في الجزيرة.

ساهم جگرخوين بعد ذلك مع كل من ملا شيخموس كرزين (قرقاتي)، وملا شيخموس شيخي بتأسيس (Benda Azadî)، الذي جاء رداً على مواقف الحزب الشيوعي من القضية الكردية، ولم يشأ جگرخوين ورفاقه تأسيس حزب شيوعي كردي، منطلقين من قناعتهم بعدم جواز وجود حزبين شيوعيين في بلد واحد، استمر هذا التنظيم (Benda Azadî) حتى انضمامه لاحقاً إلى الحزب الديمقراطي الكردي في سوريا ، والذي تأسس في عام 1957.

في عام 1959 اضطر جگرخوين إلى الاختباء والتنقل من بيت لبيت (بيت جميل إبراهيم محمود، بيت حاجو آغا، موسى المسيحي مختار قرية دمخية) لأنه كان ملاحقاً من قبل رجال الأمن، ولكن لم يرق له هذا الحال فغادر سوريا متوجهاً إلى العراق حيث دخلها في 20-04-1959 مستغلاً الظروف الايجابية التي كانت تسود وتصبغ

العلاقات العربية الكردية في العراق إثر ثورة 14 تموز 1958 ، ليصبح في نهاية المطاف مدرساً في جامعة بغداد – القسم الكردي – عام 1959 ، ولينشئ خلال ذلك علاقات عديدة مع سياسيين ومثقفين وكتاب عديدين (عبد الله كوران، علاء الدين سجادي، الدكتور صديق أتروشي، الدكتور عزيز شمدين، الدكتور محمد صالح محمد، باكيزة رفيق حلمي، الدكتور عبد الرحمن قاسملو، خالد نقشبندي، عبد الجبار عبد الله، محمد مهدي مخزومي) وفي مقدمتهم الراحل ملا مصطفى برزاني (1903–1979) الذي سانده كثيراً وفي مواقف عديدة) ، إلا أن الخلافات التي دبت بين الحكومة المركزية في بغداد وقيادة الثورة الكردية عام 1961 جعلت من الحكومة أن تشدد الخناق على الكرد ونشاطاتهم بشكل عام، فأعفي جگرخوين من وظيفته، وأجبر على مغادرة بغداد، مما اضطره إلى العودة إلى سوريا عام 1962، ليعتقل من قبل السلطات السورية لمدة وجيزة، وليفرج عنه بعد ذلك، ليعود إلى قامشلي، وحينها رغب بالرجوع إلى صفوف حزبه (الحزب الديمقراطي الكردي في سوريا) بعد أن كان هو نفسه قد جمد صفته الحزبية أثناء وجوده في بغداد، ولكن ولأنه تأخر بتقديم تقريره بخصوص ذلك أثناء عودته من بغداد، فقد أصدر الحزب قراراً بتجميده وإبقائه بصفة صديق للحزب فقط.

خلال تلك الفترة تعرض جگرخوين للاعتقال مرة أخرى، وما عادت لديه القدرة لتذكر عدد المرات التي اعتقل فيها، وأودع في سجن المزة بدمشق، ولينفى بعدها إلى السويداء في جنوب سوريا.

عقد الحزب الديمقراطي الكردي في سوريا اجتماعه الموسع في حلب عام 1967 وأرسل حينها في طلبه لحضور الاجتماع، وتم اقتراح ترشيحه للجنة المركزية، وتم ذلك بالفعل، حيث أصبح عضوا في اللجنة المركزية وبأصوات عالية جداً.

في عام 1969 قرر الذهاب إلى كردستان العراق، كانت الثورة الكردية فيها قائمة، وهناك كتب كتاباً عن أحداث هذه الثورة إلا أنه فُقد، ليعود إلى سوريا ثانية في عام

1970 ، ثم غادرها إلى بيروت عام 1973 مضطراً من جهة، ورغبة منه بطباعة بعض كتبه، ليعود منها إلى دمشق ثانية ويستقر فيها ليمارس عمله السياسي كعضو في المكتب السياسي للحزب الديمقراطي التقدمي الكردي في سوريا حتى رحيله إلى السويد في يوم 1979/8/3 بمساعدة نوفين حرسان التي لم تبخل بتقديم كل الدعم والمساندة له في تنظيم شؤون سفره، ومن ثم إقامته في العاصمة استوكهولم، وهناك استمر في نشاطه السياسي كممثل عن حزبه، إضافة إلى نشاطاته الثقافية، وتجول في العديد من الدول الأوربية كفرنسا وألمانيا والنروج، إضافة إلى روسيا (الاتحاد السوفيتي السابق)، وحضر مؤتمرات عديدة تخص الكرد وقضيتهم، والتقى بالعديد من النخبة من الكتاب والمثقفين والسياسيين والفنانين الكرد أمثال قناتي كردو، يلماز گوني، جاسم جليل، أورديخان جليل، شفان برور، محمود باكسي، لطفي باكسي، وغيرهم، وبقي مقيماً في السويد حتى توقف قلبه عن النبض في فجر يوم 1984/10/22، ليفارق وإلى الأبد زوجته كحلة وأولاده (كيو، سينم خان، كلبري، روجين، سعاد، آزاد، سلام)، وليصل مثواه إلى مدينة قامشلي ليدفن حسب وصيته في باحة داره في الحي الغربي في 1984/11/5، وسط تظاهرة شعبية لم تشهدها المدينة من قبل.

كان جگرخوين إضافة إلى شاعريته، وبحسب وصف أبنائه له أباً مثالياً، حنوناً، رقيق القلب، متواضعاً، محترماً لآراء غيره، متفهماً لقضايا وأمور عائلته، فقد علمهم حب الوطن والشعب والعمل من أجل وطن حر وحياة كريمة. وإن أكثر القصائد التي تختصر مجمل مراحل حياته، هي قصيدته (Ez û Yarê) هذه القصيدة المشبعة بالبلاغة، والكنايات، والرمزية، والتي يتغزل فيها بحبيبته ويناجيها، طالباً منها الوصال إلا أنها ترفض، وتصر على الرفض رغم قيام الشاعر بتحقيق أمنياتها، وما أملت عليه من شروط، تلك الشروط التي كانت تشكل في حقيقتها عائقاً حقيقياً دائماً تحول دون هذا الوصال، لتصل بها المطاف بأنها ستقبل به فقط عندما يحصل الكرد على حريتهم واستقلالهم، وهنا تنكشف هوية الحبيبة في آخر بيت من القصيدة، فالحبيبة وطن يرغب بالحرية، ودون هذه الحرية لا مجال للنقاش وطلب الوصال، في هذه القصيدة يذكر

عن يتمه، وجوعه، وحالق فقره التي عاشها في طفولته، وبدايات شبابه ثم تعليمه، وحصوله على الاجازة، كيف أصبح رجل دين، ورحيله من القرية إلى المدينة واعتقالاته، وسجنه، وتحوله عن الفكر الديني، ووجوده في جامعة بغداد، ونفيه إلى السويداء، هكذا اتقن جگرخوين توظيف سيرة حياته بأسلوب ممتع وشيق وواقعي:

Berî çil sal me yar xwest û bi xeyd go sêwîya nakim

Me go başe û bûm xwenda, me go vê car

Go qurban, ma nizanî ko tu carî birçiya nakim

Gelek başe û bûm seyda, me rî û cibe wergirtin

Go seyda ma nizanî ez mela û sofîya nakim

Me go başe û çûm bajêr ketim zindan û sêlûlan

Bi ken go ma nizanî ez tu carî girtiya nakim

؟Me rih û cibe avêtin û me go îcar tu nabê çi

Go seyda ez Misilman im tu caran Êzdiya nakim

؟Me go başe û çûm Bexda me ders gotin, me go îcar

Kenî û go nizanî ez tu caran feqîr û xwînîya nakim

Me go carek tu guh nadî li ah û qîr û nalînan

Go heta Kurd nebî serbest bi ahû zariya nakim

2. السيرة الأدبية:

منذ أن بدأ جگرخوين تعليمه كان مهتماً كثيراً بقراءة الشعر، وخاصة قصائد ملايي جزيري، وأحمدي خاني، وهو نفسه يعترف بأن الاثنين قد تركا أثراً كبيراً على قصائده

وأسلوبه؛ وخاصة في مجموعتيه الشعريتين الأولى والثانية. وكان من الصعوبة التخلص من تأثيرهما لشدة تعلق جگرخوين بهما، وما جاء في قصيدته "ji Wanî re" هو أفضل برهان على ذلك؛ ففي هذه القصيدة التي كتبها لأجل الشاعر الكردي (واني) الذي كان معاصراً له، ومقيماً في كردستان العراق حيث يقول فيها بشكل صريح لا لبس فيه ولا غموض، موجهاً كلامه للناس بأنّ الأحمديْن (الجزيري والخاني) هما اللذان جعلا منه مرشداً ودليلاً لهم:

Du Ehmed, min ji bo we kirine rêber

Cizîrî yek ewê dî Xanîyê min

يذكر جگرخوين بداياته في كتابته للشعر، فقد كانت ديريك مصدر إلهامه، وقد نظم أولى قصائده هناك، منها تلك القصيدة التي كتبها إثر حرمانه وزملائه الفقهاء من تناول الطعام مع الملالي، ووضع حصتهم مع الأطفال (رعاة القرية)، فكان هذا موضع استهجانه، ودفعه إلى كتابة قصيدة هزلية وهجائية يذم فعلة الملا يونس، وقد اعطاها لأستاذه الملا إسكندر، الذي أعجب بها كثيراً، وحضه على الاستمرار في كتابة الشعر، وأخبره بأنه سيكون ذا شأن عظيم في المستقبل. ولا يتذكر جگرخوين من قصيدته تلك سوى هذين البيتين:

Ehmedê Qêsim şehê bê kevçî ye

Li bin siya darê tenê rûniştiye

Mele Elî zû gazî Haris, Hemo kir

Gotî: "Em çûn win werin teşbîhê gur

كما أن أستاذه عبيد الله سيدا في عامودا قد أعجب بإحدى بواكير قصائده، حتى اختلط عليه الأمر بين معرفة قصيدة جگرخوين من قصيدة أخرى كانت للجزيري، وشجعه كثيراً على الاستمرار في كتابة الشعر، مبشّراً بموهبته وبمستقبل باهر ينتظره في ميدان الشعر.

هذا ما كان يتداوله الذين عاصروه فيما بينهم، أما جگرخوين نفسه فيذكر بأنه كان قد نظم مجموعة شعرية وفق أسلوب أحمدي خاني، وقد أخذها منه الشيخ علي رزا ابن الشيخ سعيد بيران على أمل تمكنه من طباعتها في بغداد، وذلك أثناء لقائه به في كردستان العراق ما بين عامي 1926-1927، إلا أن ذلك لم يتحقق، وفقدت المجموعة.

استمر جگرخوين في كتابة الشعر وبدأ نجمه يتألق شيئاً فشيئاً حتى جاء الأمير جلادت بدرخان في زيارة إلى عامودا، وكان حينها ملا عبيد الله سيدا مريضاً، طريح الفراش، فزاره الأمير جلادت، وطلب رؤية جگرخوين الذي سمع بأشعاره، وكان ذلك اللقاء الأول بين جگرخوين والأمير جلادت الذي طلب منه أن يُلقي بعضاً من قصائده على مسمعه، وبعد سماعه أعجب بتلك القصائد، وطلب منه أن يرسلها له إلى دمشق لينشرها في مجلة هاوار، بعد أن نصحه بالتخلي عن أسلوب خاني الملحمي، وقد اقتنع جگرخوين بهذا الرأي، وفعلاً نشرت مجلة هاوار قصائد عديدة لجگرخوين وفي الكثير من أعدادها لاحقاً.

كما أشرف جلادت بدرخان بنفسه على طباعة ديوانه الأول "Pirîsk û Pêtî" عام 1945، ووضع له مقدمة تضمنت تعريفاً لائقاً بجگرخوين وشعره، ورأى أن جگرخوين ومن خلال شعره قد خلق لنفسه أكبر عدوين متنفذين، وصاحبي أقوى سطوتين في مجتمعه ألا وهما رجال الدين ورجال المال، وذلك بمحاربته العادات والمعتقدات السائدة، والتي كان يباركها الشيوخ والملالي خدمة لمصالحهم الشخصية، وفضح أعمال الآغوات واستغلالهم للفلاحين والفقراء، وبشكل مباشر وتحدّ علني. كما إن الشاعر قدري جان

وفي تعليقه ضمن مقدمة هذا الديوان يؤكد هذا أيضاً ويرى أن قيمة شعره الحقيقية تكمن في أسلوبه الجديد في مهاجمته للأفكار والمفاهيم والعادات والتقاليد البالية، وبلغة شعبية سلسة يفهمها عامة الناس، وعدّه خير من يمثل عظمة روح خاني وشاعرية الجزري، بعد غياب الساحة الكردية (الكرمانجية)، من شعراء قادرين على ملء الفراغ الذي حدث بعد رحيلهما .

لقد انتشر هذا الديوان بين السواد الأعظم من الكرد، وبشكل خاص الكرد السوريين، وباتت قصائده في متناول الكثيرين، رفعت من شعبيته، وبات الأكثر شهرة بين الشعراء الكرد، ورغم نبرة عدائه للشيوخ والآغوات فإن بعض الوطنيين منهم كانوا داعمين له مادياً ومعنوياً كالشيخ أحمد الخزنوي، وحاجو آغا الذي كان يستمتع بقصائده، ويحثه على الكتابة حتى ولو كانت ضد ممارساتهم. ويذكر حزني حاجو في مذكراته أنه عندما كان بين الخامسة والسادسة من عمره فإن أخوته الكبار كانوا قد حفظوا أشعار جگرخوين الوطنية الحماسية المنشورة في ديوانه الأول عن ظهر قلب، وأن هذه القصائد لعبت دوراً هاماً وأساسياً في يقظة الوعي القومي للآلاف من الناس وهو كان من بينهم .

مع صدور ديوانه الأول برز أكثر من راوٍ لأشعاره، كانوا يحفظونها بلحن جميل لإلقائها في السهرات والمجالس، ومنهم المغني خمو الذي كان يلازمه في الكثير من زياراته وسهراته ، ويوسف عبدي من تل شعير ، ومن عامودا كل من (شيخ صدري الحسيني، ملا عبدي كرمي، مير حاج)، ومن قامشلي حليمي حوجك، وصالح سلو الذي مازال حياً حتى الآن (2016).

وفي هذه الفترة بدأ اهتمام جگرخوين بكتابة القصة، وصدر له في دمشق عام 1948 قصته الأولى "Cîm û Gulperî".

في خمسينيات القرن العشرين، ومع هبوب رياح أفكار الشيوعية، ووصولها إلى الشرق الأوسط وتأثر المنطقة بها، انعكس ذلك على فكر جگرخوين مما تجلى بشكل ملحوظ

في الكثير من قصائده التي ضمّنها في ديوانه الثاني الذي تم طباعته عام 1954 في دمشق، وحمل عنوان "Sewra Azadî"(ثورة الحرية)، المفعم بالأفكار الماركسية بعكس ديوانه الأول المفعم بالروح القومية، وقد كتب مقدمتها السياسي والأديب أوصمان صبري (1905- 1993) الذي وصف جگرخوين بأنه قد شخّص أمراض مجتمعه خير تشخيص، وأن أهدافه واضحة وجلية، وأن قصائد هذا الديوان أكثر متعة وتشويقاً وفناً من قصائد ديوانه الأول.

أضحت قصائد جگرخوين شيئاً فشيئاً جزء هاماً من الحياة السياسية الكردية، وكان رجالات السياسة الكرد حينها معجبين جداً بتلك الأشعار لما لها من تأثير على الناس ووعيهم. وقد اعترف السياسي الكردي صلاح بدر الدين بهذا الأمر وبإعجابهم الكبير بجگرخوين وشعره "كشاعر يتكلم ويقرض الشعر بلغة الشباب التواقين إلى التقدم، والتجديد والمعرفة".

أدرك جگرخوين كيف يستطيع التوغل إلى نفوس الناس، وكيف يمكنه التأثير على مشاعرهم وحتى على تفكيرهم، لقد كان "يستظهر قصائده ويغنيها على طريقة الشاعر هوميروس" على حد تعبير السياسي الكردي نورالدين زازا.

كان الفلاحون الكرد يتعجبون من أسلوبه وطريقة إلقائه الشعر، ولا سيما إذا كانت في ساحة عامة، فيصعد على كرسي وسط الساحة، ويبدأ بإلقاء أشعاره تلك التي تمجد الكرد وتاريخهم، فكانوا يعتقدون أن شيئاً من الجنون قد أصابه، ويذكر نورالدين زازا أنه سمع الناس مرات عديدة وهم يهزون برؤوسهم قائلين: "من المؤسف أن يصاب شاب وسيم كهذا بجنون".

استمر جگرخوين بكتابة القصة إلى جانب الشعر، وأصدر في عام 1956 قصته الثانية "Reşoyê Darî" ، وأدرك أهمية الفلكلور والتراث في حياة الكرد فأصدر عام 1956 كتابه "Gotinê Pêşiyan" .

كما استفاد جگرخوين من فترة وجوده في بغداد كمدرّس للغة الكردية في جامعتها، حيث فرضت عليه هذه الوظيفة أن يخوض تجربة جديدة في الكتابة، فألف في قواعد اللغة الكردية وأصدر كتاباً عام 1961 بخصوص ذلك حمل عنوان " Awa û destûra zimanê Kurdî" . كما ألف معجم أحادي اللغة (كردي، كردي) ومن جزئين، "Ferhenga Kurdî"، وطبع وصدر في بغداد 1962، وقد بيّن في مقدمته للجزء الثاني سبب طباعته لهذا المعجم وبهذه السرعة، لحاجة طلابه إليه في دراستهم ، ويبدو أنه لم يصدر الجزء الثالث الذي كان مقرراً صدوره، حيث توقف الدعم المادي، وغادر الجامعة بسبب ظروف ذكرناه سابقاً في سياق سيرته الشخصية. وهذا يؤكد الغرض الوظيفي لهذا المعجم أكثر من الرغبة بالعمل في هذا المجال، ورغم المآخذ على هذا المعجم من الناحية المنهجية والفنية وانتقاده من بعض الكتّاب والنقاد تبقى له أهميته، خاصة أنه صدر في وقت كانت المكتبة الكردية فقيرة جداً بمثل هذه الأعمال ولتكون لبنة هامة في العمل المعجمي لاحقاً.

تابع جگرخوين كتاباته الشعرية، واستفاد من عضويته في الحزب الديمقراطي التقدمي الكردي في سوريا من خلال طباعة ديوانه الشعري الثالث "Kî me Ez" الذي صدر في بيروت عام 1973، وكتب مقدمتها سكرتير الحزب عبد الحميد درويش، الذي مدح فيها جگرخوين وخصاله الوطنية، وشاعريته، وخص بالذكر رهافة حسه المتجلي في قصائده الغزلية، فجگرخوين ليس شاعر قضية وسياسة وحسب، وإنما شاعر العشق والغزل أيضاً، وجگرخوين الماركسي بفكره، مازال ذلك العاشق الذي أفصح عن نفسه في ديوانيه الأول والثاني. كما أصدر في ذلك العام إلى جانب هذا الديوان قصته الشعرية "Salar û Mîdiya".

لقد كان جگرخوين غزير الكتابة، ولم ييأس من واقعه الاقتصادي الذي كان يضيّق عليه الخناق، بل استمر يكتب حتى آخر لحظة في حياته، فقد كانت الكتابة هاجسه الأول، ولا يمكنه العيش بدونها، فقد نظم الشعر وكتب كتاباً في أوزانه، كما كتب

القصة والمسرح وألف معجماً كردياً أحادي اللغة، وكتب في قواعد اللغة الكردية والتاريخ، وترجم إلى الكردية بعض من المؤلفات، لقد طبع بعضها في حياته وصدر في كل من دمشق، وبغداد، وبيروت كما أسلفنا، واستوكهولم بعد رحيله إليها حيث تمكن من إصدار أربع مجموعات شعرية فيها بين عامي 1980-1984 وهي (Hêvî 1983, Şefaq 1982 , Zend Avista 1981, Ronak198 1980) وأخرى بعد رحيله، ليصل عدد الكتب التي صدرت له 22 كتاباً وهي بالتسلسل وفق تواريخ صدورها كما يلي:

1- Dîwana Yekem, Prîsk û Pêtî, ç. 1, Şam, 1945. (helbest)

2- Cîm û Gulperî, ç. 1, Şam, 1948. (çîrok)

3- Dîwana Duyem, ç. 1, Sewra Azadî, Şam, 1954. (helbest)

4- Reşoyê Darî, ç. 1, Şam, 1956. (çîrok)

5- Gotinên Pêşîyan, ç. 1, Şam, 1957. (lêkolîn)

6- Awa û destûra Zimanê Kurdî, ç. 1, Bexda, 1961. (rêziman)

7- Ferheng, Beşê Yekem, ç. 1, Bexda, 1962.

8- Ferheng, Beşê Duyem, ç. 1, Bexda, 1962.

9- Dîwana Sêyem, Kî me ez, ç. 1, Beyrûd, 1973. (helbest)

10- Salar û Mîdya, ç. 1, Beyrût, 1973. (çîrokek helbestî)

11- Dîwana Çaran, Ronak, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1980. (helbest)

12- Dîwana Pêncan , Zend-Avista, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1981. (helbest)

13- Dîwana Şeşan , Şefaq, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1982. (helbest)

14- Dîwana Heftan , Hêvî, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1983. (helbest)

15- Dîwana Heştan , Aşitî, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm,1985. (helbest)

16- Tarîxa Kurdistan, c. 1, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1985.

17- Tarîxa Kurdistan, c. 2, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1987.

18- Folklora Kurdî, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1987.

19- Jînenîgarîya Min, ç. 1, weş. Apec, Stockholm, 1995.

20- Nivîsarek li serdîbaca Ehmedê Xanî, ç. 1, weş. Apec, 1995, Stockholm.

21- Şerefnameya Menzûm, ç. 1, weş. Amîral, Bêrûd, 1997. (helbest)

22- Tarîxa Kurdistan , "Împeratorîya/Dewleta Kurdî Eyûbî", c. 3, ç. 1, weş. Roja Nû, Stockholm, 1999.

إلا أنه ما زالت له مخطوطات تنتظر الطباعة، وعددها 30 مخطوطاً بين تأليف وترجمة، وقد كانت موجودة لدى ابنه الراحل كسرى (كيو) المقيم في السويد :

1- Dîwana Seyday, Cizerî (şirovekirin).

2- Dîwana Seydayê Ehmedê Xanî (şirovekirin).

3- Çend şorişên Kurdên Kevnar.

4- Destûra Kurdistan (helbest).

5- Awa û destûra zimanê Kurdî (Grmatik) bi Latînî.

6- Hozan û torevanên Kurdistanê perçê 1 (werger).

7- Hozan û torevanên Kurdistanê perçê 2 (werger).

8- Ferheng (Latînî).

9- Kurd, Basîl Nîkîtîn (werger).

10- Mînoriskî (werger).

11- Lêkolîna li ser Rojhilata Navîn.

12- Hespên ristevanên Kurdistan.

13- Leyla û Mecnûn (werger).

14- Li ser instîtîta Kurdî li Lênîngrad.

15- ûsiv û Zelîxe (werger).

16- Ristê hin ristevanan.

17- Gotinên Pêşîyan.

18- Mûsa (çîrok) Hesenê□.

19- Nivîsar (Hin nivîsar).

20- çîroka xortê Îranî (werger).

21- Dewleta Mahabadê (werger).

22- Dewleta Eyûbî li Yemenê.

23- Çîrokên Kurdî.

24- Kêferat li ser Kurdistanê, Xalifîn (werger).

25- Tarîxa benî Eyûb, perçê 1.

26- Tarîxa benî Eyûb, perçê 2.

27- Tarîxa benî Eyûb, perçê 3.

28- Baqismatê reş, çîrok (werger).

29- Şûforê kemyona sor.

30- Dîwana Cegerxwîn 1927.

أما موضوعات شعره فقد تعددت، (قومية، وطنية، أممية، المرأة والغزل والحب، فلسفية، رثاء، مدح، هجاء، وصف الطبيعة، اجتماعية، تاريخية،....)، لقد حاول جگرخوين أن يكتب عن كل شيء، أراد أن يثبت أنه مرآة لشعبه ولمجتمعه، ولكل جغرافية وطنه، وأنه صديق لكل إنسان خيّر على هذه الأرض، وأن قصائده مرآة لحقيقة أخلاقه السامية والنبيلة، فبقي يدافع عن المظلومين وبوعي، ويهاجم أعداء وطنه حتى آخر كتاباته، بكل ما يملك من جرأة، فكثيرة هي قصائده التي تصف ظلم وجور السلطات الحاكمة لكردستان، وممارساتهم بحق الشعب الكردي..

ترجمت بعض أعمال جكر خوين إلى لغات أخرى كالعربية، وانتشرت مقالات تصف أعماله الكثيرة في صحف ومجلات عديدة، وخصصت بعضها ملفات كاملة عن أعماله كما في مجلة (W).

أما الدراسات الأكاديمية الجادة عن أعماله، فمع الأسف قليلة، ولا تليق بحجم ومكانة جگرخوين وشعره، ولهذا أسبابه الخاصة، ربما مردّه إلى الوضع السياسي العام الذي يعيشه الكرد، ومن أهم تلك الأعمال كتاب عن مفهوم السلطة في شعر جكرخوين للكاتب والباحث اللغوي ميكائيل بلبل .

خاتمة

لقد أسهم جگرخوين في إغناء الساحة الثقافية الكردية، بمؤلفاته المتعددة في الأدب والتاريخ واللغة، واستطاع أن يثبت أنّه شاعر بارع في نقل مآسي شعبه وتاريخه إلى قصائد ذات موضوعات وطنية واجتماعية وانسانية، ليتغنى بها حتى العامة من الناس، لما تميز به من بساطة الألفاظ والكلمات، وصدق المشاعر وعمق المغزى وقوة التعبير عن المعاناة.

لقد اتّخذ جگرخوين الشعر كسلاح واتّقن في استخدامه لمجابهة عدوّه حينما يشاء، واتّخذ الشعر كشمس أنار بها المساحات المظلمة من التاريخ الكردي، كما اتّخذ الشعر كحقيبة مليئة بكلمات الحب والغزل استطاع من خلالها أن يُعيد النضارة إلى الحياة، والحب إلى قلوب العشّاق، وفي كل قصيدة تنبعث رائحة كردستان، ولا تخلو مجموعة من مجموعاته الشعرية من عبق التاريخ.

الشاعر جگرخوين (الكبد الدامي)

سعاد جگرخوين

ولد الشاعر جكرخوين سنة 1903، في قرية هسار التابعة لماردين، اسمه شيخموس نسبة إلى السلطان شيخموس حيث زارت والدته مزار السلطان شيخموس وأكلت من تين شجرته فأنجبته بعد انقطاعها عن الإنجاب مدة طويلة.

بدأ حياته وهو في العاشرة بدراسة القرآن عند (خوجة) في هسار بعدها صال وجال في أماكن كثيرة من أجزاء كردستان الأربعة للبحث عن المعرفة والعلم والفقه، تعرف خلالها على المآسي والويلات الاجتماعية والسياسية التي آلت بشعبه وعرف مرارة الاستبداد والاضطهاد، حيث قسمت الإمبريالية كردستان إلى أجزاء ووزعتها حسب ما تقتضيه مصالحها، فعانى الشعب الكردي ما عاناه من الظلم والمآسي.

نال إجازته في دراسة الفقه سنة 1928، تزوج بعدها من ابنة خاله، وأصبح ملا في قرية حاصدا ژوري، بعدها امتلك قريتين.

كان منصفاً يؤمن بالعدل والمساواة، حيث وزع الأراضي على الفلاحين بالتساوي لكنه بعد الخلافات والمشاجرة بين الأهالي ترك القرية وتوجه سنة 1946، إلى مدينة القامشلي، استقر فيها بعد مسيرة طويلة شاقة من الترحال، ذاق فيها مرارة العيش وظلم الحياة لاسيما أنه فقد والديه وهو فتى غض يتنقل من مكان إلى آخر، فازداد إحساسه بأن من واجبه أن يتوجه بفكره وقلمه للنضال من أجل قضية شعبه والحرية والمساواة، وهو الذي نال الحرمان والفقر المدقع منذ طفولته مع عائلته، وتعرض لظلم الآغوات والجندرمة كباقي أبناء شعبه. هذا ما جعل من جكرخوين عدواً لدوداً للمستبدين والمستثمرين فوجد لنفسه طريقاً لمحاربتهم، ألا وهو طريق الكفاح والنضال وكتابة الشعر التي ظهرت فيه منذ شبابه.

صرخ بأعلى صوته واشترك في جميع المظاهرات والتجمعات ضد الظلم والاستبداد، ومن خلال أشعاره حث شعبه على النضال، فكان صوته مدوياً لا خوف فيه ولا وجل، فحاربته الطبقة البرجوازية لأنه كان لهيباً ثائراً ضد مصالحهم.

انتمى جكرخوين سنة 1946، إلى منظمة خويبون وعمل معهم لنشر أفكاره ومبادئه كما أنه أمد المنظمة بأشعاره، وفي سنة 1948، تقرب من الحزب الشيوعي وناضل كشيوعي بين صفوفهم، نادى الطبقة المكافحة وحثهم على الثورة ضد الاضطهاد والظلم إيماناً منه بمبادئ الحرية والمساواة وحق تقرير المصير لكافة الشعوب ومن ضمنهم شعبه المظلوم، نشر فكره من خلال الاجتماعات في بيته وكتابة أفكاره وأشعاره، لاقى كل أنواع التعذيب ولم يتنازل عن مبادئه قط لأنه نذر نفسه وعائلته لأجل قضية الحق والعدالة ضارباً عرض الحائط مصالحه الشخصية.

كافح بضراوة إيماناً منه بقضية شعبه وحقه في الحرية والمساواة ونيل الحقوق المشروعة فأصبح رئيساً لحركة أنصار السلام في الجزيرة وخاض بعدها معركة الانتخابات للبرلمان السوري

داوم على كتابة الشعر وتدوين التاريخ فأسمع صوته للعالم كله.

لم تخفه السجون المتكررة ولم يثنيه الفقر والعوز الذي كان نتيجة نضاله السياسي والقومي وكتابة الشعر. استطاع جكرخوين من خلال أشعاره أن يدخل كل بيت ويسكن وجدان شعبه بالأجمع

أحبه الجميع لأنه كان ينادى من أجل عالم حر وشعب سعيد وفي المقدمة شعبه الذي لاقى الاضطهاد والتقسيم لم يفرق بين دين وآخر ولا بين أبيض وأسود فقد نادى روبسون من أعالي الجبال قائلاً:

أيها الرفيق روبسون

شاعر الزمان

سند السلام

عظيم وإنسان

بطل مغوار

عدو لدالاس

صوتك الشجي يأتي إلينا

من عبر البحار

ومن فوق الوديان

لونك الأسود حالك الظلام

يرعب كثيراً مستر ترومان...!!!

كتب لفلسطين لفيتنام لكل الشعوب التي هضمت حقوقهم، وكرس حياته لأجل كلمة الحق، حارب الملالي الذين استخدموا الدين بطريقة خاطئة وسانده في ذلك الكثير من الشيوخ والملالي الوطنيين. اعتز بقوميته وافتخر بهويته وعمل بصلابة لاسترجاع حقوق شعبه المهضومة لم يثنيه عن عزمه أي رادع، ولأن قضية شعبه كانت في صدارة كفاحه ونضاله، لذا ابتعد عن الحزب الشيوعي سنة 1958، لأسباب تتعلق بما يخالف الإرادة الوطنية والمبادئ الإنسانية ومبادئه التي يؤمن بها ويناضل من أجلها.

أسس مع رفاقه الكرد الذين رافقوه في الابتعاد عن الحزب الشيوعي مثل ملا شيخموس قرقاتي ملا شيخموس شيخاني وآخرين حزباً باسم آزادي (الحرية)، لم يدم نضالهم في هذا الحزب كثيراً لأنهم انضموا إلى حزب البارتي الديموقراطي الذي تأسس حديثاً آنذاك، وبقي عضواً في مركزيتها الى أن وافته المنية، سنة 1958، قطع الحدود الى بغداد ماراً بكوردستان ليستقر بعدها في بغداد، والتحقت به عائلته فيما بعد ليقضوا

ثلاث سنوات هناك، بالرغم من كل شيء كانت قامشلو بلد الحب والعطاء لا تغرب عن باله وبال عائلته قط.

في بغداد كان يدرس اللغة الكردية اللهجة الكورمانجية في جامعة بغداد القسم الكردي، وبنفس الوقت كان له برنامج ثقافي في الراديو القسم الكردي، وكان عضواً في المجمع العلمي لتوحيد اللغة الكردية.

في بغداد كانت علاقته جيدة بالملا مصطفى البرزاني ويزوره في بيته دائماً، كما كان يلتقي بمعظم الشخصيات المعروفة هناك، لكنهم تركوا بغداد سنة 1962، بناء على قرار الحكومة العراقية إبعاد العائلة من العراق عندها كانت ثورة أيلول، عاد مع عائلته إلى قامشلو مكانه المفضل، لكن الأمور لم تكن على ما يرام فقد سجن في سجن مزة، ومن بعدها نفي الى السويداء،

ومن ثم أفرجوا عنه ووضعوه تحت الإقامة الجبرية في بيته، مع ذلك كانت مجالس الأدب والسياسة تقام في بيته كسابق عهدها، مما زاد إيمانه بقضية شعبه اكثر وأكثر، فالتحق بالثورة الكردية وبقي هناك سنة كاملة كان بيشمركاً مخلصاً يعمل من أجل قوميته بكل تفاني ويكتب الشعر الحماس.

كان جكرخوين يتضامن مع المرأة في نضالها من أجل المساواة، ويحثها للمطالبة بحقوقها في جميع أشعاره عن المرأة، حتى في بيته كان ديموقراطياً لا يفرق بين أبنائه الذكور والإناث، ولابد أن نكون منصفين لنقول كان لجكرخوين الفضل الكبير في تنوير المجتمع وتطوير الثقافة الكردية، كما أنه أسهم بأشعاره وأفكاره في حث الشعب على النضال والكفاح من أجل إعلاء كلمة الحق،

وأضاف جكرخوين بقلمه ثروة أدبية باهظة إلى التراث الكردي والمكتبة الكردية، وترك لنا إرثاً ثميناً لتبني صرح أدبنا الكردي، طبع كتبه في دمشق ولبنان وأخيراً وبعد أن

هاجر إلى السويد سنة 1979، أكمل طبع بعض كتبه هناك، وافته المنية في استوكهولم سنة 1984، ونقل جثمانه إلى القامشلي ودفن في حديقة بيته بحسب وصيته.

نام جكرخوين قرير العين مطمئناً في أحضان حبيبته قامشلو بين ذويه ومحبيه، تاركاً لنا تراثاً ثميناً من الإنتاجات الفكرية والثقافية لن تزول مدرسته مازال بيننا كثيرون من الأكباد الدامية التي تنتهج فكره وتخوض مدرسته.

من إنتاجاته تسع دواوين شعرية:

آگر وبروزك

ثورا آزادي

كيمه أز

روناك

زند آفيستا

شفق

هيڤي

آشتي

خوشخوان

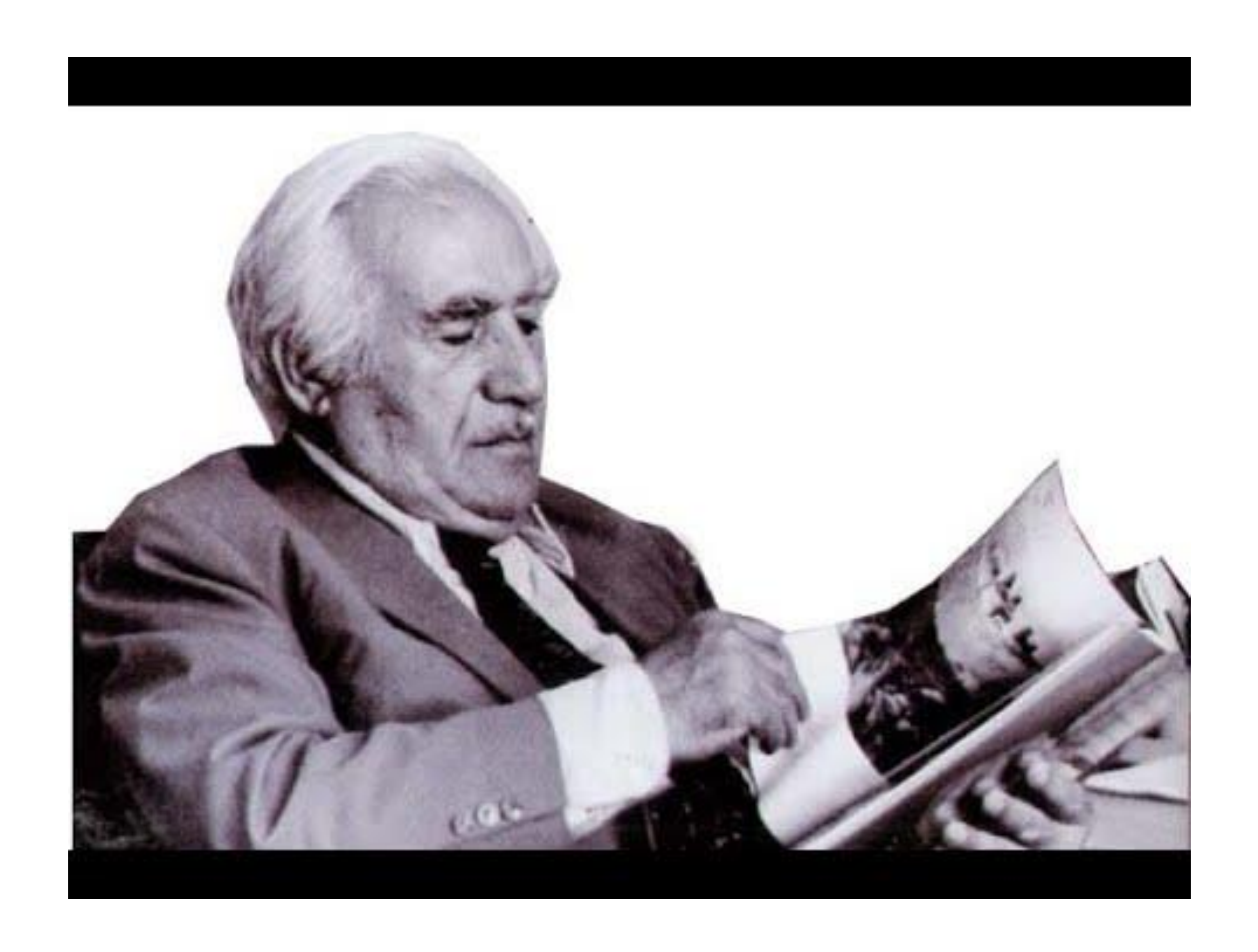
وقصتان "جيم وگولپري"، "سالار وميديا" ورواية "رشوي داري"

وله كتاب "گوتنين پيشيا"، وكتاب "فولكلور"، ودستورا زماني كردي، وجزئين فرهنگ، وتاريخ كرد وكردستان في ثلاثة أجزاء (ترجموا إلى العربية).

و"شرفناما منظوم" للكاتب شرفخان بدليسي، حيث نظمها شعراً، وأخيراً "ژين نيگاريا" من (مذكراتي)

له العديد من المخطوطات لم تطبع بعد.

رحم الله والدي جگرخوين وأسكنه فسيح جناته.



سليم بركات اِسمٌ على مُسمَّى ومزنّرٌ بالبَرَكاتِ

هل تنحدرُ من سلالةٍ بركاتيَّة أو من اِندلاقِ حرفٍ على خدودِ الصَّباحِ؟!

صبري يوسف

أديب وتشكيلي سوري، رئيس تحرير مجلَّة السَّلام الدَّوليّة.

لاِسْمِكَ وقعٌ خاص على جبهةِ الذَّاكرة، منذ أن قرأتُ لكَ سيرةَ الطُّفولة وسيرةَ الصِّبا، وأنا أتساءل: كيف يرسم هذا الأديب الكرديّ المشاكس الشَّفيف إيقاعات حرفه؟! كيفُ تقتنصُ هذه العوالم والفضاءات البهيجة في العبورِ إلى أعمقِ ما في اللُّغةِ من بهاءٍ وفضاءٍ وسردٍ مطلسمٍ بنداوةِ النَّفلِ والعشبِ البرِّي؟! هل كنتَ تلملمُ النَّفلَ وأنتَ صغير من براري عامودة، وسهول القامشلي، أم أنَّكَ كنتَ تائهًا مع عوالمِ الحرفِ، تبحثُ عن خيوطِ رعشة الكلمة؛ كي تعيدَ توازناتِ الرُّوحِ إلى إيقاعِها الدَّافئ؟!

كيفَ تستلهمُ عوالم رواياتكَ المضمّخة بألقِ بوحِ الملاحمِ والأساطير، مجسِّدًا شخصيَّاتها بطريقةٍ مدهشةٍ، عبر كثافةٍ لغويّة عاجّة بالغموضِ والغرابةِ والتأمُّلِ والخيالِ المبهرِ، كأنّكَ على تواصلٍ مع فريقٍ كبير من فقهاءِ اللُّغاتِ، وعلماءِ النَّباتِ والطُّيورِ والكائناتِ البرّيّةِ والأهليّة؟! لغةٌ وحشيّةٌ صلدة تدلقُها في فضاءاتِ رواياتكَ وأشعاركَ وكتاباتكَ، كأنَّكَ تستنبتُها من أدغالِ الأزمنةِ الغابرةِ وتؤنسُها للقارئِ بطريقةٍ طيّعة، عابقةٍ بأصالةٍ عريقةٍ وبنكهةِ القرنفلِ والزّنبقِ البرّي، رغمَ تشظّياتها الجانحة نحوَ الغموضِ والطَّلاسمِ في تراكيب صيغتها البنائيّة في بعضِ الأحيانِ؛ إذْ يتوهُ القارئ في استكناه مضامين رؤاك الضَّالعة في خلقِ لغة غير مطروقة لدى كُتَّاب الضَّاد بهذهِ الطَّريقة الباذخة في التَّقنياتِ اللُّغوية والصُّورِ غير المعهودة، كأنَّكَ في سباقٍ معَ ذاتِكَ ومعَ مخيالِكَ المفتوح على عبورِ المزيدِ من مساحاتِ شهقةِ اللَّيلِ بأحلامِهِ الفسيحة!

لم أقرأ لكَ روايةً أو نصًّا شعريًّا إلّا ووقفتُ مذهولًا بهذهِ اللُّغة السَّليميّة السَّليمة الغائصة أحيانًا بطلاسم لا يفكّ الكثير من منعرجاتها أحيانًا إلا أحفادُ الجنِّ، ثمَّ أعودُ وأقرأ النَّصّ ثانيةً، وإذ بقهقهاتِ أولادِ الجنّ تتناهى إلى مسامعي فأضحكُ في عبّي؛ لأنّني أجدُني أفكّ شيفراتكَ المعبّقة بأرجوحةِ اللَّيلِ الطَّويلِ؛ لأنّ لديَّ تواصلًا بصيغةٍ ما مع عوالم الجنّ الَّتي تتعانقُ معَ عوالمِكَ الخفيّة، المترجرجة فوقَ ينابيعِ الذَّاكرة البعيدة الغافية بين موجاتِ إشراقةِ الحلمِ.

تعال يا صديقي؛ كي أبوحَ لكَ بحميميّةٍ دافئة بعضاً من عوالم طقوسي في مرحلةِ ما قبلَ الكتابة؛ كي أسألَكَ بعدها فيما إذا تتقاطعُ شذرات من عوالمِ طقوسِكَ معَ هذه العوالم. عندما أجدُني غارقًا في القراءةِ والتأمّلِ العميقِ، أجدُني أنهضُ فجأةً متوجّهاً إلى ركنٍ من أركانِ غربتي؛ حيثُ "جمبشي وعودي" ينتظرانني بفارغِ العشقِ، فأمسكُ عودي كي أداعبَ شهقة ليلي، وإذ بي أتوهّج فرحيًّا وشوقيًّا إلى عوالم ما خلف البحارِ وإيقاعاتِ الموسيقى المنبعثة من تلألؤاتِ النُّجومِ، تتراقصُ أصابعي الرَّفيعة وأنا أعزف أغاني الفنَّان الرَّاحل المبدع محمَّد شيخو، وعندما أزدادُ طرباً مع ذاتي تتفتّحُ شهيَّتي وحنجرتي على أغانٍ لها نكهة النَّارنج، فأغنّي بمتعةٍ غريبةٍ ولذيذةٍ: "آخْ كَورهْ آخْ كَورهْ كَورامِنْ".

هذه الأغنية وأغاني "شيخويّة" أخرى تبهج قلبي وروحي وتفتحُ ذاكرتي على عوالمِ الاخضرارِ، هل تستمدُّ طقوسَكَ في الكتابةِ من عوالم وفضاءات طقوسِ الأغنية الكرديّة المزركشة بأغانٍ في غايةِ النَّفَسِ الملحمي؛ ابتداءً من "سِتْيَا زِيْن ومَمّي آلا"، مرورًا بـ "شَمْدِيْن وحَمْدين" ومواويل "غزال غزال هائي هائي، وبافي فخري صواري كِيِنْجُوْ." أغاني تفتحُ خيال الرّوائي؛ كي يحلّقَ في معابر أسطوريّة من لونِ الفرح؟!

تدهشني طريقة سردكَ، لغتك الشّعريّة تتداخلُ في متونِ رواياتكَ، فتغدو لغةً عصيّةً عن العبورِ، لكنَّكَ تتركُ مفاتيحكَ السّحريّة متناثرةً في عوالمِ النّصِّ الشَّفيفِ؛ كي يعبرَ

المتلقِّي وهو غارقٌ في بهجةِ الاشتعالِ؛ اِشتعالِ خصوبةِ الكلمة؛ هذه الكلمة الَّتي تلتقطُها من أفواهِ النَّسيمِ العليلِ تارةً، ومن أفواهِ شهقةِ النَّيازكِ تارةً أخرى.

كيفَ تكتبُ عوالمَ رواياتكَ؟! من أين لكَ بهذه اللُّغة السَّاحرة، والتَّراكيب المبهرة الَّتي نادرًا ما أجدُ مثيلًا لها في عالمِ الحرفِ العربي؟! أنتَ الكردي المتغلغل في رحابِ الحرفِ العربي ببهجةٍ عميقةٍ، الملتصق في أدبِ الخصوبةِ؛ خصوبةِ الحرفِ وتجديدِ إيقاع لغة العصر، حداثة مترشرشة بنكهةِ العنبِ وتينِ الشَّمالِ، مع أنّكَ عبرْتَ التِّلالَ ومنعرجاتِ الغربةِ وأنتَ في باكورةِ عمرِكَ، فكانت دمشق ثمَّ بيروت وبعدها قبرص ثمّ استوكهولم محطّات بحثٍ عن لغزِ الحياةِ؛ لغز حروف مندلقة من مرتفعاتِ جبل جودي وبحيرة "وَانْ" حيثُ تسطعُ هناكَ أعشاب الرُّوح منذُ فجرِ التَّكوين!

عينان صخريَّتان مسربلتان بجموح انطلاقةِ شموخِ الغزلان، تمعنُ النَّظرَ في طيشِ الحياة، فتلتقط رذاذات طريّة لِمَا فات ولِمَا تبقّى من العمر؛ هذا العمر الَّذي تطحنُهُ جاروشات مجنونة في هذا الزَّمنِ الأحمق.

كيفَ تستطيعُ أن تتحمّل خشونةَ الجواريشِ المتهاطلةِ على شواطئِ الرُّوحِ وأنتَ متطايرٌ من دكنةِ اللَّيلِ في ليلةٍ قمراء، تائهاً في دهاليزَ غرباتٍ لا تخطرُ على بال؟! هل استطعْتَ عبرَ نداواتِ الحرفِ أن تعيدَ إلى صخبِ الرُّوحِ توازنها، أم أنّكَ تجدُ نفسكَ متأرْجحاً حتَّى في أعماقِ الحلمِ فوقَ شهقةِ البحارِ وأمواجِ ضجرِ المسافات؟!

تطاوعكَ مفرداتُ الحياةِ وكأنّها صديقة أهدابكَ المرتعشة من خشونةِ الرِّيحِ، كيفَ تنتقي هذه السِّياقات اللُّغوية وأنتَ غائصٌ في لجّةِ الأحداثِ؛ أحداث روائيّة شاردة عن صحارى العمرِ، تلملمُ خيوطَكَ وتبري قلمَكَ إلى أن يصبحَ حادًّا وكأنّه ساطور متناغم مع موسيقى حوافر الأحصنة وهي تعبرُ جبالَ متعرّشة فوقَ سفوحِها أغصان شجيرات التُّفّاح؟!

كم مرّة عانقكَ محمود درويش وهو يبتسمُ لمحيَّاكَ الرِّيفي الصَّاخب عشقًا وجموحًا وأنتَ مذهول بهذا الفرح المتهاطل من عيونِ درويش، فتقدحُ عيناك بهجةً وعناقاً معَ قومٍ ترشرشَتْ حياتهم بالدَّم منذُ أن فتحوا عيونهم على الحياةِ إلى الآن؟! بسمةٌ يانعة تزرعُها على هلالاتِ وميضِ عينيّ درويش وهو يقرأ بمتعةٍ منعشةٍ قهقهات روحكَ المنبعثة من شموخِ عوالم القصّ المدبّقِ بعبقِ القصائد.

سليم بركات؛ اِسمٌ على مسمّى، مُعافى من جنونِ العصرِ، ومزنّرٌ بالبَرَكاتِ، مَنْ منحكَ كُلَّ هذه البَرَكات؟! هل تنحدرُ من سلالةٍ بركاتيّة، أم أنَّ هذه البركات جاءت بكلِّ عفويَّتها متناغمة معَ بركاتِ الحرفِ الَّذي تدلقُهُ على خدودِ الصَّباحِ؟!

اتّصلتُ يومًا بكَ فيما كنتُ غائصاً في غربةِ هذا الزّمان، راغبًاً أن ألتقيكَ برفقة الأب الشَّاعر يوسف سعيد، لكنّك كنتَ غارقاً حتَّى أذنيك في ترتيباتِ الانتقال إلى موجات جديدة من رجرجاتِ العمرِ، آنذاك، كنتَ قد حصلْتَ على مساحةٍ من الهدوءِ على أرضِ مملكةِ السّويد، محاولًا أن تفرشَ نصوصَكَ ورواياتكَ وأشعارك على تلالِ الحياةِ، مكالمة قصيرة؛ قصيرة للغاية. كنتُ أنوي يا صديقي أن أقدّمَ لك كأساً من العرقِ؛ لعلّي أخفّفَ من أوجاعِ الغربةِ؛ غربةِ البحارِ وغربةِ الإنسانِ معَ أخيهِ الإنسانِ، لكنَّكَ كنتَ على وشك الاشتعالِ؛ اشتعالِ بيادر استراحاتِ الانتقالِ، فأجّلنا اللّقاء إلى أجلٍ غير مسمّى، لم نلتقِ، لكنَّنا على الأرجح سنلتقي .. دارت الأيام والتقينا عبر انبعاثِ حوارٍ حولَ جموحاتِ السَّردِ ووهجِ الشِّعرِ في "الغرفة الكونيّة"، في معالمِ جهة الشِّعر؛ جهة ولا أبهى، جهة متعانقة معَ خيوطِ الشَّمسِ عبر الأثيرِ، فلم أجدْ في حينها أعذب من عناقِ الحرفِ كمدخلٍ لأن نرفعَ عبره نخبَ الشِّعرِ وجموحَ الرُّوحِ على إيقاعاتِ اندلاعِ وهجِ رواياتِ وأشعارِ سليم بركات! ..

سردُكَ مبهرٌ للغايةِ، .. تشمخُ عوالمُ روايتكَ "كهوفِ هايدراهوداس" عالياً، تلامسُ مروجَ الأساطيرِ، تفتحُ لنا بوّاباتِ العبورِ إلى أعماقِ الكهوفِ بلغةٍ ساحرة، معجونة بإشراقاتِ خيالٍ مبلَّلٍ بخبايا أسرارِ الأساطيرِ، تصنعُ سرداً من شهقة غيمة معتّقة بأحلامٍ غابرة،

مُسَربِلا كائناتكَ بأشهى ما في مرامي الحياة من دهشةٍ وبهجةٍ في عبورِ أغوارِ عتمةِ الدَّهاليز، كأنّكَ في حالةِ إنشادٍ منبعثٍ من فراديسَ الأحلامِ، ومن هدير البرقِ، عابراً متونَ الحرفِ بألغازٍ مكتنزةٍ بالطَّلاسمِ والتِّيهِ عن مساراتِ السُّؤال، عبر خيطٍ متشظٍّ إلى منعطفاتٍ مندلقةٍ من أقصى براري الخيال! كيفَ تلملمُ هذه الحكايات في إيقاعِ سردٍ يفوقُ تدفُّقاتِ شهوةِ المطر، روحٌ معرّشة بخصوبةِ الشَّمالِ في صباحِ الأربعاء، صباحاتُكَ ربيعٌ مندَّى بحنينِ الحصَّادين وشوقِهم العميقِ إلى حصادِ باقاتِ السَّنابل؟!

ما هذه الفراسخ المدهشة الَّتي تفتحُها وتفرشُها أمامنا على طبقٍ من يراعِ الإبداعِ الرَّصينِ، من خلالِ رواية "دلشاد، فراسخ الخلود المهجورة"، نوغلُ في مساحاتٍ فسيحة وباهرة عبر رحلةٍ في عرينِ الأدغالِ؛ حيثُ الكهوفِ المكتنفةِ بالأسرارِ في انتظارِ العبورِ إلى دهاليزِها العابقة ببخورِ الأزمنة العتيقة؟!

تنحتُ حرفَكَ فوقَ وجنةِ هذا الزّمن والأزمنة الآتية، لغةٌ معتّقةٌ بجمرةِ الحنينِ إلى أعذبِ ما في تدفُّقاتِ الخيالِ، تفرشُ أمامنا أهازيجك ورؤاك وأحلامك المعشَّشة في عامودة والقامشلي وسهولِ ديريك، مركّزاً على قمّةِ جبالِ "بِيْخِيْر" الَّتي تناجي نجومَ اللَّيلِ في مساءاتِ الصَّيفِ، لغةٌ قزحيّة متلألئة بموشورٍ مذهَّبٍ بأحلامِ "دلشاد"، وصلابةِ الكوردِ وهم يتوغَّلون في أعماقِ الكهوفِ، يُفكِّكُون طلاسمَ العبورِ في تجاويفِ اللَّيلِ، موجّهين أنظارهم نحوَ خبايا الكهوفِ المحصّنة في أعالي الجبال. "دلشاد"، تدفُّقٌ على إيقاعِ هفهفاتِ المطرِ؛ رحلةٌ مفعمةٌ بالطَّلاسمِ والولوجِ في تكويرةِ الأسرارِ المنقوشة فوقَ جلدِ الغزالِ!

يغوصُ الرِّوائي عميقاً في الانتقادِ؛ فمن المعلومِ أن يكونَ الفقهاء فقهاء التَّنوير، إلَّا أنَّ بركات يراهم يسيرون في دكنة اللَّيل؛ لهذا أطلقَ على إحدى رواياته عنوان: "فقهاء الظَّلام"، وكأنّه يريد أن يقول لنا: رؤاهم مظلمة للغاية، بلغةٍ محبوكة وسردٍ ثريّ في بناء عوالم الرِّواية، حيثُ نتلمَّسُ لغةً متدفّقة بحفاوة أسطوريّة في كيفية سبكها وبنائها وربطها في حيثيات الحكايات الَّتي تتوالد في أجواءٍ مدهشة، لغةٌ ساحرة، بمضامينها،

بتراكيبها، يخلق جوّاً فريداً، يتخلَّله رؤية تنويريّة، من خلال تجسيد شخصيّة محوريّة باسْمِ "بيكَس" والَّتي تعني لُغويًا: لا أحد لديه؛ لا أهل لديه!

يتطرَّق الرِّوائي المبدع سليم بركات عبر روايته "فقهاء الظَّلام" إلى تجسيد أنين الكورد وأنين الإنسان، بأسلوبٍ عميق ولغةٍ مجبولة بآهاتِ السِّنين، فارشاً فضاءات روايته في ربوع القامشلي وبراريها، مركّزاً مهاميزه على الكثيرِ من الأغلاطِ والعذاباتِ الّتي تتفاقمُ يوماً بعد يوم في الذَّاكرة والحياة الَّتي يعيشُ فيها أهل الشَّمال، متسائلاً: متى سيحلُّ السّلامُ والأمانُ في هذه الرّقعة العابقة بالحميميَّة، المحفوفة بذاكرة معتّقة بالحنينِ إلى رائحةِ الكرومِ والسَّنابلِ والبيادرِ الَّتي أغدقَتْ علينا خبزَ التنّور المقمَّر؟!

يعود بركات استكمالاً لرواية: "كهوفِ هايدراهوداس"، يكتبُ لنا روايةً بأبعادٍ ملحميّة رحبة، متشرّبة بكهوفِ هذه العوالم بعنوان: "حوافر مهشَّمة في هايدراهوداهوس"، تحملُ بين طيّاتها غرائبيّة بديعة في تقنيّات السَّرد، عبر حكايات جسّدها بطريقةٍ أسطوريّة؛ حيث يمنحُ عبر روايته طاقات بشريّة وطاقات حيوانيّة لشخصياته الَّتي يبتكرها بأسلوبٍ مدهش، ومختلف عمّا تطرّقت إليه ملاحم أخرى، ويُسقِطُ على ملاحمه رؤاه وأفكاره وتطلُّعاته بطريقةٍ مُشوِّقةٍ، وبلغةٍ خارجة عن المألوف العربي، وكأنَّه متخصِّص بإبداع لغة تتجاوز اللُّغة العربيّة في بنائها الفنّي والسَّردي والإبداعي!

يتميَّز المبدع سليم بركات بلغة مكثّفة؛ عميقة، غنيّة بالمفردات واصطلاح الصّياغات الجديدة، وكأنّنا إزاء عاصفة لغويّة هائجة بشهوةِ سُبورِ أعماقِ ما في اللُّغةِ من طاقاتٍ كامنةٍ في خيالِ المبدعين؛ لغّة متعانقة في أجواءٍ سرياليّة، رمزيّة، تجريديّة، تحملُ بينَ جوانحِها انبعاثات ملحميّة، ومطلسمة في الكثيرِ من فضاءاتِها بتدفُّقاتِ خيالٍ شعري في إيقاعٍ سردي غريب ومدهش، لغةٌ عاجّة بالألغازِ والأحلامِ الوارفة، يبحرُ عميقاً في اقتناصِ هواجسه المنسابة على نصاعةِ الورق، وكأنّه حالة حلميّة لغويّة متدفّقة من تضاريس معرّشة في جموحاتِ الخيال؛ حيثُ نراهُ يغوصُ عميقاً وينبشُ من خصوبةِ براري الخيالِ أشهى ما في مذاقِ اللُّغة من شهقةِ الاندهاشِ، لينقشَ عبرَ قوافل مهاميزه

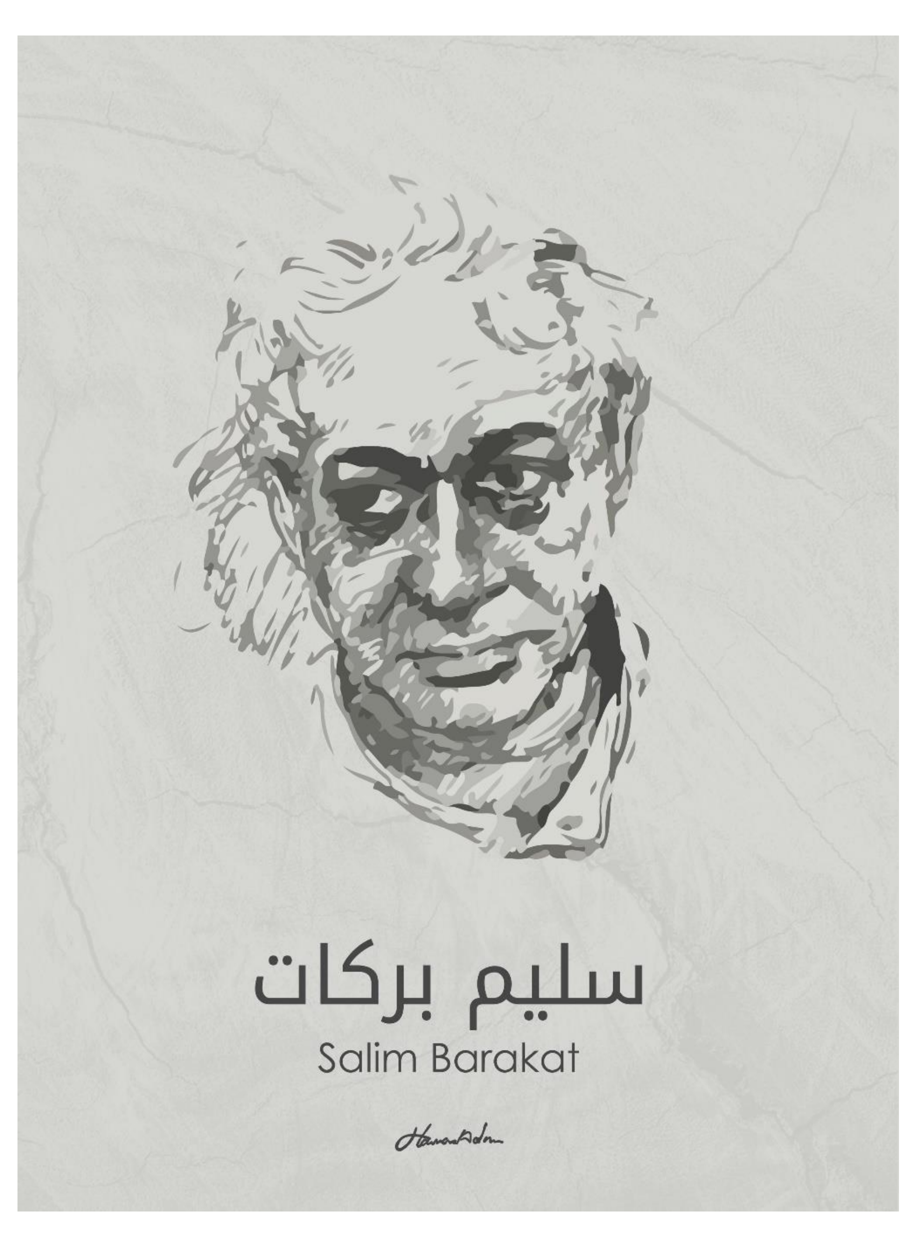
السَّابرةِ في دهاليز لا تخطر على بال لغةً مخضّبةً بأكسيرِ الحياةِ فوقَ عوالم أرضٍ بكرٍ، فيتلقّفها القارئ بمتعةٍ غريبةٍ ولذيذةٍ، فاتحاً محجريه بذهولٍ واندهاشٍ كبير! تقطرُ نصوص وقصائد سليم بركات بطاقاتٍ فنّيّة خلَّاقة؛ حيثُ نراهُ يتألّق في بنائِه الشِّعري، مثلما يتألَّقُ في ملاحمِهِ الرِّوائيّة الشّامخة شموخَ الجبال. أديب بديع تَرَهْبَن لشهوةِ الحرف والنَّصِّ والقصِّ والسَّرد، موغلا في تقنياته اللُّغويّة المذهلة نحوَ المرافئِ الصَّافية، يعجن حرفه بمذاقات باهرة، ويحلِّق عالياً نحو بحبوحة الشِّعر، مغترفاً من مخياله المفتوح على رؤى إنسانيّة رصينة راقية في خلق عوالم شعريَّة خصبة، معشوشبة بلغةٍ مجنّحة نحوَ صفوةِ الشِّعرِ الزُّلال.

منحَ الأديب المبدع سليم بركات للشعر مذاقاً شهيّاً طازجاً، وبُعداً شامخاً في بوحِ تدفُّقاتِ الخيالِ، بأسلوبِ شاعرٍ خلَّاقٍ في بناءِ أجنحةٍ جديدةٍ للغةٍ تطيرُ على شساعةِ التَّاريخِ، ملامساً كهوفَ الجنِّ، كأنّه يستمدُّ جموحاته الشِّعريّة من ملاحم شعريّة متشرّبة في كيانِهِ منذ آلاف السِّنين حتَّى الوقتِ الرَّاهن.

توقَّفتُ طويلاً عند شعره الأخَّاذ، الفريد، المكتنف بالأحاجي الشِّعريّة والمكتنزِ بالطَّلاسمِ والرّموزِ والصُّورِ السُّورياليّة. يصيغُ نصَّه بغرائبيّة باذخة عبر تدفُّقاتِ شهقاتِ الخيال، يلتقطُ صورَهُ الشِّعريّة بطريقةٍ تفوقُ جموحات الخيال وغير قابلة للفهم في بعض الأحيان. يحوّل الخيال إلى واقع عبر لغة متمرِّدة تحملُ بين تجاعيدها الكثير من الأحلامِ الغابرة، كأنّه في رحلةٍ خياليّة نحو عالمٍ غير مرئي، وكانّه يريدُ أن يستعيدَ أمانيه وتطلُّعاته وآفاقه المبدَّدة عبر اللُّغة؛ إنقاذاً لرغباتٍ مقموعة خلال مراحل انكسارات عمره عبر محطّاته المتشظِّية من بؤرةِ اشتعالاتِ المكان، فتنَقَّلَ من مكانٍ إلى آخر؛ بحثاً عن قلمٍ يغلّفُهُ قليلاً من الهدوءِ؛ كي ينقشَ لنا أحلامَهُ الشِّعريّة الهادرة كالبركان!

سليم بركات؛ وشمٌ مبهرٌ في اخضرارِ مروجِ القصيدة العربيّة، حالة شعريّة عجائبيّة؛ لغةً، بناءً، سرداً، وجموحاً في الخيال. يكتبُ شعره بشراهةٍ مطريّة معتّقة بحنينِ الرُّوح إلى اكتشافِ خفايا أسرار الدَّهاليز. يتداخل نصّه الشِّعري مع عوالم سرده البديع،

فيشكِّلا حديقة مكتنفة بأشجارٍ باسقة، متداخلة فيما بينها، تمرحُ في حدائقِهِ أغرب الكائنات والأعشاب والطُّيور من كافّة العصور، مجسِّداً لنا أدباً صافياً يعكس سيرورة شاعرٍ وروائيٍّ معجونٍ من شهقةِ إنسانٍ، يستأنسُ مؤانسةَ الإنسان؛ لهذا نراه ينظر أبعد ممّا يتيحُ له المداد من فسحةِ التَّأمُّلِ، فيبني عبر خياله ممالكَ الإنسانِ المنهارة، ومن خلالِ هذه الرُّؤية يبدو وكأنَّه غير راضٍ عن واقع الحال؛ حاله وحال إنسان هذا الزّمان؛ لهذا يصنعُ لنفسه عالماً خياليّاً بديعاً، بعيداً عن تصدُّعات ما يراه من خرابٍ في تطلُّعاتِ ما يمورُ في أعماقِ إنسان هذا الزَّمان!



قراءة في الملحمة الكوردية "مَمي آلان"

حيدر عمر

الحدث في هذه الملحمة الكوردية مبني على حب الفتى "مَمْ" ابن أحد ثلاثة أخوة أمراء، وسلطان الكرد في بلاد المغرب، وهي بلاد نعتقد أن خيال الرواة اختلقها تعبيراً عن بُعد المسافة، والفتاة "زين"، شقيقة أمير جزيرة بوتان. تقابلا عن طريق بنات الجن في ما يشبه الحلم، فهام كل منهما بالآخر هياماً شديداً، جعل الفتى يصمم على السفر إلى جزيرة بوتان للقاء محبوبته، ولا يمتثل لنصائح أبويه وأعمامه في العدول عما صمم عليه، فيمتطي حصانه الأشهب العدَّاء، الذي علِق بشباك الصيادين، فبذل ألف وخمسمائة من خير الفتيان بقيادة صديقه الحميم "بنكين" جهداً كبيراً لجرِّهِ من البحر إلى اليابسة.

تبدأ هذه الملحمة بخروج أخوة ثلاث، وهم أمراء، من ديارهم، في صبيحة يوم عيد الأضحى، هائمين على وجوههم، لأن لا ولد لهم يرث الحكم بعدهم. يتراءى لهم "الخضر"، ويعاتبهم على ما هم فيه، ويطلب إليهم أن يعودوا أدراجهم إلى الديار، ويفتحوا خزائن أموالهم للناس متصدقين بها في هذا اليوم المبارك، وأن يخطبوا ابنة شيخ القرشيين لأخيهم علي بيك، الذي سوف يُرزق طفلاً ذكراً، ينبغي ألَّا يطلقوا عليه اسماً، لأنه سوف يأتي ويسمِّيه بنفسه. وهذا ما يحدث وُفْق ما نراه في الملحمة، إذ يسميه "مَمي آلان".

ثمة فتاة في جزيرة "بوتان" هي شقيقة أمير الجزيرة، اسمها "زِين". يلتقيها "ممي آلان" بواسطة بنات الجن، اللواتي يحملن "زِين" مع سريرها، في ليلة ما، ويطرن بها إلى حيث "مَمْ"، فيضعن سريرها بجانب سريره في غرفته، وذلك في ما يشبه الحلم،

فيتعارفان، ويتبادلان خاتميهما. كان هذا الحلم سبباً لأن يهيم "ممي آلان" بالفتاة "زِين" ويصمّم على السفر إلى "جزيرة بوتان" ناشداً لقاءها.

لاقى "مَمْ" في طريقه إلى جزيرة بوتان مصاعب، سهَّلها له "الخضر" الذي كان قد أطلق عليه اسم "مَمي آلان" بعد ولادته، وأعلمه بأن ثمة فتاة اسمها أيضاً "زِين" تنتظر قدومه عند شاطئ نهر دجلة لتخدعه، وتدَّعي أنها "زِين" نفسها التي يسعى إليها، ولكنها في الحقيقة ابنة "بكو" النمام، حاجب أمير جزيرة بوتان "زَيْن الدين"، و كان قد علِم بقدوم "مَم" عن طريق التنجيم، فأرسل ابنته لتخدعه مدَّعية أنها فتاة حلمه، وإن لم ينخدع، فعليها أن تدله إلى مكان لعبور النهر كافٍ لأن يغرق فيه، إلا أنها حين رأت أن حيلتها لم تنطلِ عليه، راحت تتودَّد إليه، راجية أن يأخذها معه إلى بلاده، بعد قضاء غايته في الزواج من "زِين"، كما أوصته بأن لا يقبل استضافة أبيها "بكو" النمَّام، بل يلجأ إلى الأخوة الجلاليين الثلاثة "حسن وچكو وقَرَتاجين"، فهم سيساعدونه في مسعاه.

يعبر "مَم" النهر، ويصل إلى "جزيرة بوتان"، يعترض حاجب الأمير طريقه، و يستضيفه، ولكنه يدَعه ويتابع طريقه سائلاً عن قصر الأخوة الثلاثة، الجلاليين، وهم أبناء عم الأمير زين الدين، أخي "زِين"، المشهورين في المدينة بالكرم والشجاعة والوفاء والمروءة وحُسْن الضيافة ومساعدة كل مَن يلجأ إليهم، ويستضيفه بعض من عامة الناس الفقراء، فيعتذر، ثم يلتقي كبير التجار في المدينة، فيستضيفه هذا، ويعرض عليه المساعدة، إن كان مراده يُقضى بالمال، وحين يدرك أن ما يريده "مَم" لا يُقضى بالمال، بل قد تُراق الدماء من أجله، يوجهه نحو الأخوة الجلاليين.

يحلُّ "مَمْ" ضيفاً على بيت الأخ الأكبر "حسن"، الذي يعامله معاملة أحد أفراد العائلة، فيبقيه في بيته حين يلبي نداء الواجب، ويقود أخويه والفرسان لملاقاة الجيش الفارسي عند ثغور البلاد. وبعد أن يعرف حسن مقامه في بلده، يسأله عن سبب قدومه إلى

جزيرة بوتان، ويعرض عليه مساعدته وأخويه، مهما كان سبب مجيئه، لكن "مم" يلمِّح ولا يفصح.

وأثناء حوار بينهما، عرف حسن وأخواه أن مجيئه ليس إلا من أجل "زين" خطيبة أخيهما "چكو"، عندئذ يطلب من أخيه أن يفسخ خطوبته من أجل ضيفهم الكبير. يرفض "چكو" في البداية، ولكنه بعد حوار ونقاش طويل مع أخية "حسن"، يمتثل لرغبته، فيفسخ الخطوبة.

يتعرَّض "مَم" لأحابيل "بكو" النمَّام، الذي يؤلِّب عليه الأمير، فينتهي به الأمر إلى السجن، ويموت في سجنه موتاً تراجيدياً، وتلحق به "زِين"، فتموت بعد أسبوع من موته، وتُدفَن إلى جواره.

إلا أن هذه الملحمة أبعد ما تكون مقتصرة على قصة حب، بل تتحدث عن أمور كثيرة يتردد صداها في الحياة الكردية. إنها أكثر ملاحم العشق انتشاراً بين الكُرد، في أجزاء كردستان الأربعة، وأينما تواجدوا، وقد أنشدها المنشدون طوال أجيال، والإنشاد "مهنة كانت شائعة بين أجيال شتَّى من الناس، وكان للرواة والمنشدين منزلة يُحسدون عليها"، غناها المغنون الكرد الشعبيون، ولا يزالون يغنونها، يمتد غناؤها بضع سهرات من سهرات ليالي الشتاء الطويلة. حازت هذه الملحمة على اهتمام المستشرقين فدوَّنوها قبل الكُرد، وكانت غايتهم الأولى من ذلك هي أن يقدِّموا لقُرَّائهم قصة حب عذري، يعكس السمات البارزة للشعب الكردي، فقد مرَّ سابقاً أن الكردولوجي الألماني آلبرت سوسين جمعها ونشرها أول مرة مع ترجمة ألمانية لها في بيترسبورغ في روسيا عام (1890)، ثم نشرها مستشرق آخر هو أ. لي. كوك في طبعة أخرى عام (1903)، وبعده نشرها أوسكار مان مع ترجمة ألمانية عام (1906) في ألمانيا. وفي عام (1926) قدَّمها الكردولوجي هوغو ماكاش للقرَّاء الأوروبيين، وفي عام (1936) قام عدد من الأرمن الضليعين باللغة الكردية بنشر ترجمة ثلاث روايات مختلفة لهذه الملحمة في بيترسبورغ. وجمع نصها الكامل المستشرق الفرنسي روجيه ليسكو، بعد أن استمع إلى ما يزيد على

عشرين مغنياً، ثم اصطفى منهم اثنين، كانت لغتهما الكردية جيدة، ونشرها مع ترجمة فرنسية لها عام (1942) في بيروت. ثم أُعيد نشرُها مع مقدمة مسهبة، كتبها كاتب عرَّف بنفسه في آخرها باسم "چيروك نڤيس / كاتب القصة" في دمشق عام (1957)، يُعتَقَد أنه الدكتور نورالدين زازا، كما مرَّ سابقاً. أما الطبعات اللاحقة، سواء في تركيا أم في أوروبا، فجميعها إعادة طباعة هذه النسخة، كما ترجمها الدكتور عزالدين مصطفى رسول إلى اللغة العربية، ونشرها عام (1984) في بغداد، كذلك ترجمها الدكتور أحمد خليل إلى اللغة العربية في تسعينيات القرن الماضي، أعتقد أن هذه الترجمة مازالت مخطوطة ولم تُطبَع. واستوحى منها الشاعر الكردي أحمد خاني (1650 –1707) ملحمته الرائعة "مَمْ و زِين" عام (1695)، التي ترجمها الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي إلى اللغة العربية مستثنياً مقدمتها التي تتضمن أفكار خاني القومية، و نشرها في دمشق عام (1958).

القيمة التاريخية و الفكرية و الأدبية لهذه الملحمة

1. ملحمة "ممي آلان" تاريخياً

يستنتج جيروك نفيس (د. نورالدين زازا) من خلال مقدمته المسهبة التي كتبها لطبعة عام (1957)، أنها ملحمة قديمة، وتعود في قِدَمها إلى ما قبل ميلاد المسيح. و يستند في ذلك إلى أن الإيرانلوجي الدانيماركي أ. كريستيزن (1875 – 1945) تحدث عن وجود ملحمة بين الشعوب الآرية شبيهة بهذه الملحمة قبل ميلاد المسيح بألف عام، وعن رواية شبيهة بها أيضاً، كتبها قبل ميلاد المسيح بخمسمائة عام كاتب يوناني اسمه (شاريس دي ميتيليني).

قصة شاريس مبنية على حب ابنة أحد الملوك القدماء اسمها (أُوداتيس) وأحد أبناء الآلهة أدونيس وأفروديت، اسمه (زاريادريس)، يتراءى كل منهما للآخر في الحلم، فيتحابان، ويقطع زاريادريس آلاف الأميال، فيلتقي أوداتيس ويهربان معاً.

ثمة تشابه كبير بين ملحمة "ممي آلان" وقصة شاريس اليوناني، فـ"مَمْ" و"زاريادريس" متشابهان إلى حد بعيد، إن كان "زاريادريس" ابن الآلهة، فإن "مم" سليل الأمراء وسلطان الكرد، وفرسه أسطوري. لدى كل منهما صديق بمثابة الأخ، مستعد دائماً لتنفيذ ما يريده، وهناك تشابه بين "زين" و"أُوداتيس" أيضاً، كلتاهما تنتميان إلى نسب عريق، وثمة تشابه بين "هومارتيس" والد "أوداتيس" وبين الأمير "زين الدين"، أخ "زين".

يذهب كريستيزن إلى أن أحداث رواية دي ميتيليني، معروفة لدى جميع سكان آسيا الوسطى، بمن فيهم الكرد والفرس، وهما شعبان آريان، وأنها أول ما ظهرت، ظهرت بين الشعوب الإيرانية. ومعروف أن الكرد أحد هذه الشعوب. وأن المصادر الفارسية لا تتحدث عن قصة شبيهة بها في الأدب الفارسي الفولكلوري والمدوَّن على حدٍ سواء، وهي انتقلت من الشرق إلى الغرب.

بالإضافة إلى ما استنتجه جيروك نفيس، فإننا نجد فيها أموراً أخرى، تنمُّ عن قِدَمها، ويبدو ذلك واضحاً منذ بدايتها. فهي تبدأ بداية أسطورية، وتتحدث عن أخوة ثلاثة هم أمراء كُرد، علي بيك وعَمَر بيك وألماز بيك، لم يُرزقوا ولداً ذكراً ليكون ولي عهد لهم، يرث الحكم من بعدهم، لذلك يزهدون في أمور الدنيا، ويخرجون في صبيحة عيد الأضحى في هيئة الدراويش تاركين إمارتهم وأملاكهم، هائمين على وجوههم، فتراءى لهم "الخضر" بمشيئة إلهية. ونصحهم بالعودة إلى ديارهم، والتصدُّق على الفقراء والمحتاجين في هذا اليوم المبارك، وأوصاهم بأن يخطبوا ابنة شيخ القرشيين لأخيهم الكبير علي بيك، وأخبرهم أنه سوف يُرزق طفلاً، يتوجَّب عليهم ألا يطلقوا عليه اسماً إلى أن يتراءى لهم ثانية، ليسمِّيه بنفسه، وهذا ما كان، فسمَّاه "مَمي آلان".

يظهر "الخضر" في الملحمة مرة ثالثة، أثناء سفر "مَمْ" إلى جزيرة بوتان قاصداً لقاء "زِين"، ويرافقه إلى أن يقترب من شاطئ نهر دجلة، فيوصيه بأن يكون حذراً، لأن فتاة اسمها أيضاً "زِين"، تنتظر قدومه عند الضفة الأخرى، ستحاول خداعه، هي ابنة "بكو" حاجب أمير الجزيرة، وهو منجّم علِمَ بأمر قدومه، فأرسل ابنته كي تخدعه، عسى أن يغرق هو و فرسه في النهر.

لا تقتصر العناصر الأسطورية على ظهور "الخضر" وولادة "مَمْ" فقط، بل تظهر مع ظهور فرس "مَمْ". إنه فرس أسطوري تمَّ اصطياده من البحر، حيث علق بشباك الصيادين، وقد جهد ألف وخمسمائة من خيرة الفرسان، لجرّهِ نحو اليابسة، وظل عصياً على الترويض، إلا من قِبَل "عمر بيك القُرشَي" خال "مَم "، وهو شخصية ذو كرامات، و سمَّوْه "بوزي رَوان"، أي (الأشهب العدَّاء)، وهو فرس يقطع مسافة ستة أشهر في اثنيْ عشر أو خمسة عشر يوماً؟!.

وتستمر الأسطورة في الظهور في الملحمة مع حبّ بطلَيْها أيضاً، فقد تراءى للاثنين معاً لقاؤهما ذات ليلة، فيما يشبه الحلم، إذ حملت ثلاث من بنات الجن (پيري) ذات ليلة سرير "زِين" وهي نائمة، وطرن بها من مدينة "جزيرة بوتان" إلى حيث "مم" سلطان الكرد في "بلاد المغرب"، وضعّنها بجانبه في غرفته. وكان هذا الحلم سبباً لأن يهيم كلٌّ منهما بالآخر. وكان سبباً لأن يُصرَّ "مم" على السفر إلى "جزيرة بوتان" للقاء "زِين"، الفتاة التي تراءت له في الحُلم.

وتميط الأحداث اللثام عن الأسطورة عند نهايتها أيضاً، حين يأمر الأمير زين الدين، وبتدبير من حاجبه بكو، بتقييد "مَم" وسجنه، حيث نرى السلاسل الحديدية التي يقيّدِه بها حاجبُ الأمير، تتقطَّع عندما يضغط محاولاً فكَّها، وتتحول إلى ثعبان كبير مخيف يلاحق الحاجب. وكذلك حين يندفع "مم" إلى وسط النيران المندلعة في قصر مضيفه "حسن" الجلالي، ثم خروجه وهو يحمل ابن حسن، من بين تلك النيران: وكلاهما سليم.

ومثلما كانت ولادة "مم" أسطورية، فقد كان موته أسطورياً أيضاً. لقد تراءى له خاله وهو في السجن، في حُلمٍ، وأخبره أن موته قد اقترب، فسوف تأتيه "زِين" زائرةً في خفية من أخيها الأمير، وسوف تقدِّم له رمّانة، سمَّمتها ابنة حاجب الأمير دون علمها، وعليه أن يأكلها، فيموت، وسوف تلحقه "زين" بعد موته بأسبوع واحد.

بعد أن ألقت إليه الفتاة الرمانة، أخبرها بحُلمه. وهنا يدور بينهما حوار مؤثِّر، تحاول الفتاة أن تثنيه عن أكْل الرمانة، ولكن المحاولة لم تُجْدِ.

إن ظهور الأسطورة بهذا الشكل المكثَّف في الملحمة، يشكِّل في اعتقادنا دليلاً على قِدَمها، حين لم يكن الإنسان قادراً على فهم وتفسير بعض الظواهر، فما كان منه إلا أن يلجأ إلى عالم الخيال. وأما اقتصارها هنا على شخصية "الخضر"، والفَرَس الأشهب العدَّاء، وبنات الجن، والتنجيم متمثلاً في شخصية "بكو"، والكرامات متمثلة في القرشي خال "مم" وفي "مم" نفسه الذي تتحول السلاسل الحديدية بين يديه إلى أفعى، والذي لا تحرقه النيران، فيعود في رأينا إلى أن هناك فترة زمنية طويلة تفصل بين ولادة هذه الملحمة وروايتها إلى أن تلقَّفتها أقلام المدوِّنين الفولكلوريين. ونعتقد أن الرواة أسقطوا منها كثيراً من الأعمال الخارقة، وأبقوا أو حلُّوا محلها ما يمكن أن تتقبَّله العقلية الإسلامية، خاصة وأن شخصية "الخضر"، وكذلك الجن، والتنجيم والكرامات مقبولة في الثقافة الشرقية بشكل عام، ولا سيما في الأوساط الثقافية والدينية الإسلامية.

وعلاوة على ذلك، تتحدّث الملحمة عن غزوتين فارسيتين على تخوم البلاد دون الدخول في تفاصيلهما. والتاريخ يذكر أن حروباً جرت بين الميديين (أسلاف الكرد) والفرس سقطت بنتيجتها مملكة ميديا عام (550 ق. م) في أيدي الفرس الأخمينيين، واستمرَّت الانتفاضات الميدية في وجه الفرس بعد سقوطها، ولعل أهمها اثنتان، كانت الأولى بقيادة القائد الميدي غاؤوماتا عام (522 ق. م)، الذي أعاد المُلك الميدي، ونصَّب نفسه ملكاً، إلا أن حكمه لم يدم سوى سبعة شهور، والثانية بقيادة قائد ميدي آخر هو فراؤورت الذي ينتمي إلى أسرة الملك الميدي دَياكو مؤسس المملكة الميدية، ولكنه وقع

في إحدى معاركه ضد الأخمينيين أسيراً في أيدي قوات الملك الفارسي دارا الأول، الذي مثَّل به تمثيلاً وحشياً، فقطع أنفه وأذنيه ولسانه، وفقأ عينيه، وعلّقه على البوابات الخارجية، وأحرق مساعديه. ولعل الأهم من ذلك كله دليلاً على قِدَم هذه الملحمة، هو ورود نوع من التحية في الملحمة، سنتحدث عنها لاحقاً، تختلف عن التحية الإسلامية، نعتقد أنها التحية الكردية قبل الإسلام.

"ممي آلان" فكرياً

كما قلنا سابقاً، إن هذا النص الذي بين أيدي القُرَّاء والباحثين قد دُوِّن بعد ظهور الملحمة بزمن طويل، ولا بد أنها في مراحل انتقالها شفاهاً، من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر، تعرَّضت للحذف من جهة وللإضافة من جهة أخرى، شأنها شأن جميع أنواع أدب الفولكلور، حتى انتهت إلينا وهي ترتدي لبوساً إسلامياً، دون أن تفقد سماتها الكردية. حيث أن وجود الأخوة الجلاليين "حسن وقَرَتاجين وچكو" من جهة، و"بكو" الشرير من جهة أخرى يعكس شيئاً من الفلسفة الدينية الكردية القديمة، أقصد الزرادشتية، التي تدعو إلى "العمل الخيِّر والكلام الخيِّر والفكر الخيَّر"، وتغلُّب الخير على الشر، ومثلما يدعو إليه الفكر الكردي الأيزيدي أيضاً من ضرورة طلب الخير للآخر أولاً. وكذلك من خلال حفاظها على الكثير من المعتقدات الشعبية الكردية، من مثل الاعتقاد بوجود نجم في السماء لكل شخص، يسقط بموته:

"اليوم هوى نجمي من السماء."

والاعتقاد بأن ليلى ومجنون أصبحا نجمين وصعدا إلى السماء. فقد ورد في الملحمة على لسان حسن في ما يشبه المونولوج:

"مازال چكو شاباً لمَّا يبلغ العشرين من عمره

أخشى أن تكون زين أحبَّته منذ الطفولة.

ولا تريد أن تكون زوجة لسواه.

لعلَّهما يحبان بعضهما مثل ليلى ومجنون، اللذين أصبحا نجمتين،

وصعدا إلى السماء".

وكذلك من خلال احتوائها على الكثير من العادات والتقاليد الاجتماعية الكردية، منها مثلاً ورود تحيةٍ في أكثر من موضع، تختلف عن التحية الإسلامية التي تكون بإلقاء السلام "السلام عليكم"، ويردُّ الآخرون بقولهم "وعليكم السلام"، بينما تَرِدُ التحية في الملحمة في شكل آخر، نعتقد أنها التحية الكردية قبل ظهور الإسلام بكثير، وتكون بأن يضع المرءِ يده على الأرض، ثم يرفعها إلى صدره أو رأسه:

"لمس الأرض براحته، ثم رفع يده إلى رأسه وعينيه."

تطلعنا هذه الملحمة على مدى الاحترام الذي تحظى به المرأة في المجتمع الكردي، فلها منزلتها الرفيعة، وهي جميلة، تستحق أن يقطع المرءِ آلاف الأميال من أجلها، فقد قطع "مم" مسافات طويلة، واجتاز صعوبات كبيرة، كل ذلك من أجل الظفر بالفتاة الكردية التي تراءت له في الحُلم، مثلما تطلعنا الكثير من القصص الفولكلورية والأساطير أيضاً على المنزلة التي تحتلها المرأة الكردية في مجتمعها، ولها كلمتها التي لا تُرَدُّ.

يَرِد في الملحمة أن اثنتين من بنات الجن حين تَعِدان أختهما الصغرى بأن تُرِياها كلاً من "مَمْ وزِين"، تُقسمان لها بـ "كلمة المرأة" أنهما ستفيان بوعدهما، فتقولان: "كلمتنا كلمة المرأة ". ما يعني أن للمرأة مكانة مرموقة في المجتمع الكردي، وكلمتها مسموعة. ولا ترى المرأة الكردية، كغيرها في المجتمعات الشرقية والإسلامية خاصة، ضيّراً في الاختلاط مع الرجال، فلا تحتجب عنهم، وخاصة في الأرياف وبين العشائر. سنتحدَّث بشيء من التفصيل في الصفحات القادمة.

يتمثَّل العنصر النسائي في الملحمة في الشقيقتن "زِين" و "ستية" زوجة حسن، كلتاهما لا تحتجبان عن الرجال. لقد ظهرت جموع الفتيات والنساء، بينهن "ستية وزِين" حاسرات الرؤوس أمام "مَمْ"عند نبع "عين القسطل"، رغم أنه غريب بالنسبة إليهن، وإذ يحين واجب الدفاع عن ثغور البلاد في وجه الغزو الفارسي، يترك "حسن" ضيفه مع أهل بيته، وينصرف مع أخويه إلى قتال الأعداء:

"قال حسن لضيفه "مم":

إذا حلَّت الفرائض، تُترَك النوافل.

ها أنت، وهذه الدار، فقد سبق وقلنا نحن أخوة."

و في هذه الحال، حال غياب زوجها عن البيت، تتخذ "ستية" القرارات الخطير، فهي بعد وفاة "مَم" تدعو الأخوة الثلاثة إلى طلب الثأر والانتقام له. بينما في المجتمعات الإسلامية الأخرى لا تختلط المرأة حتى مع أخوة زوجها.

كما إن ثبات "حسن" على موقفه، وتمسُّكه برأيه لدرجة أنه أجبر أخاه على فسْخ خطوبته، يذكرنا بالقول الدراج الذي يشير إلى عناد شخص ما (كلمتُه كلمةٌ كرديةٌ). ولعلنا لا نذهب بعيداً إذا قلنا إن العناد أحد أهم الخصال الكردية، وهو في العقلية الكردية خُصلة ذات وجهين، أو لها نوعان، سلبي وإيجابي وقد ظهر في الملحمة بكلا النوعين.

سلبي مفاده الجمود والعنجهية والتعنُّت وعدم المرونة. وقد جسّده في الملحمة بطلها "مم" منذ بدايتها، واستمر كذلك حتى نهايتها. لقد أصرَّ على أن يتبع حلمه الذي تراءت له فيه الفتاة "زِين"، و لم تنفع توسُّلات والديه وعمَّيْه في ثنيه عن المضي إلى بلد وعالم مجهول لا يعرف عنه، لا هو ولا أبواه ولا عمَّاه، شيئاً:

"رأى أمَّه العجوز جالسة عند رأسه،

ووقف أبوه الشيخ قبالته،

وفي كل جانبٍ واحدٌ من عمَّيه الجليلين.

والجميع يمطرون وجهه بالدموع.

قالوا معاً: الأمان! ماذا تفعل يا مم؟ من غيرك لا أمل لنا نحن الأربعة.

استمعْ إلينا، ولا تدع نفسك منقاداً مع الأحلام.

تلك التي حلّت عليك ضيفة في الليلة الماضية،

ليست إلا الشيطان متنكراً في هيئة فتاة.

من أجل حُلمٍ، لا تدَعنا جميعاً في عزاء".

ولم يردعه كون "زِين" مخطوبة لابن عمها، بل أصرَّ على المضي فيما صمم عليه.

وإيجابي مستظل بالوعي المستنير والثبات على الحق. وقد جسّده "حسن" كبير الأخوة الجلاليين. ظهر عناد "حسن" في الملحمة من خلال الثبات على موقفه واستمراره تكريم ضيفه "ممي آلان"، رغم معرفته أنه قادم إلى الجزيرة من أجل ابنة عمه، خطيبة أخيه، وإجبار أخيه على فسخ الخطوبة إكراماً للضيف، وكذلك في مواجهة الأمير، ابن عمه، إكراماً لضيف غريب حل في بيته:

"قال حسن: أسرعوا يا اخوتي!

البسوا الدروع، واعقدوها على الصدور.

احملوا السلاح، وامضوا نحو قصر الأمير أزين.

فإما نموت اليوم، أو نستولي عليه".

إن موقف حسن وأخويه هذا، لَيدلُّ على كثير من الاعتزاز بالنفس أيضاً. فقد وعد ضيفه بأن يساعده، ويمنعه اعتزازه بنفسه من أن ينكث بوعده.

إن احترام الغريب وإكرام الضيف، كما يبدو في الملحمة ليس وقفاً على حسن وأخويه الذين ينحدرون من الأسرة الحاكمة فحسب، بل إن الفقراء وعامة الناس أكثر التزاماً بها، وهذا ما يبديه أحد المارة العابرين حين يلتقيه "مَمْ" ويسأله أن يرشده إلى قصر الأخوة الجلاليين الثلاثة، فهو من ناحية يلوم "مَمْ" لأنه لم يستجب لدعوته إلى بيته، ربما لأنه فقير الحال، ومن ناحية أخرى، يطلعنا على عادة متأصلة في سكان مدينة الجزيرة بفقرائهم وأغنيائهم، والعاطلين عن العمل، الذين ربما يفتقرون إلى ما يعيلون به أُسَرَهم، والذين يَرِدون في الملحمة باسم (العَبَبُوز)، وهي أن إرشاد الغريب إلى بيوت الآخرين يُعتبَر نقيصة في عُرفهم. وهنا يدور حوار مؤثِّر بين ذلك الفقير و"مم"، يعبِّر الفقير من خلاله عن مدى تأثُّره بعدم قبول "مم" دعوته:

"وقف محيّياً إياه، ومدَّ يده إلى رسن الأشهب العدّاء.

معرباً عن رغبته في استضافته.

قال مم: إن كنت تريد أن تقدِّم لي خدمة،

فارشدني إلى قصر الأخوة حسن وچكو وقَرَتاجين.

قال الرجل الفقير: تمنَّيتُ أن تقتلني، وألَّا تطلب مني إرشادك إلى بيوت الآخرين.

فهذا في عُرْف مدينتنا نقيصة كبيرة.

تمنيت أن تنزل ضيفاً لديَّ ليوم وليلة".

وهذا كبير التُجَّار أيضاً حين التقى "مم" الغريب عن هذه الديار، استضافه في بيته، وعرض عليه مساعدته:

"حُلَّ ضيفاً على عمك هذه الليلة.

سأفتح لك أبواب الدكاكين والمخازن.

إن لم يُفدْك هذا، فسأفتح الخزائن والكنوز، خذ منها ما تشاء.

ليس عليك سوى أن تدل عمك بإصبعك حيث تشاء.

سأغرق ذلك المكان بالمال والذهب".

إذا كان موقف كبير التجار يعبِّر عن الكرم والضيافة كقيمة اجتماعية متجذِّرة في المجتمع الكردي، فإنه يعبِّر في الوقت نفسه عن ثقافة الأغنياء والتُّجار، ثقافة البرجوازيين، الذين تكمن قوتهم في أموالهم، ويعتقدون أن جميع المشكلات يمكن أن تُحلَّ بالمال، ولهذا حين يعلم أن ما يسعى إليه "مَمْ "ربما لا يتحقق بالمال، بل قد يتطلب سفك الدماء، يرشده إلى الأخوة الجلاليين الثلاثة، فهم معروفون بالشهامة والشجاعة والبطولة، وهم وحدهم قادرون على مثل هذه الأمور:

"مادام أمرك لا يُقضى إلا بإراقة الدماء،

فليأخذك أحدٌ إلى قصر الأخوة حسن وچكو وقَرَتاجين.

حين يقصدهم أحد ما،

يداوون جراحه، ويفدونه بأرواحهم".

وتُطلعنا الملحمة أيضاً على صور للحياة الاقتصادية المزدهرة في مدينة "جزيرة بوتان"، فهي بأحيائها الخمسة والعشرين مزدهرة الأسواق، وتُقام فيها المزادات الكبيرة، وتجارها يرسلون القوافل التجارية إلى مختلف الجهات. يَرِد في الملحمة على لسان ابنة "بكو" النمَّام عن المدينة:

"الأمير شَمْ والأمير سيف الدين يسيِّرون القوافل التجارية إلى مختلف الدول والبلدان."

ولكنها تفتقر إلى الوحدة والتكاتف، فهي مقسَّمة بين أبناء الأعمام إلى ثلاثة أقسام:

"قسم لأبناء الأمير تاجين، وهذا كله للتجار.

قسم لأبناء الأمير جلال، حسن وچكو وقَرَتاجين.

قسم ثالث لابن الأمير زنكين، أمير جزيرة بوتان".

وكثيراً ما تُثار المنازعات بينهم، فيبدون غير متكاتفين، وعلى الرغم من أن أمير الجزيرة أحد أبناء عمهم، فإن سلطته لا تتجاوز أحد الأحياء إلى الحيين الآخرين.

نعتقد أن هذا المشهد في الملحمة يترجم إحدى السمات الجوهرية في الشخصية الكردية، وهي عدم انصياع الكرد للحكم المركزي، وربما كان هذا الأمر من أهم أسباب عدم وصولهم إلى دولة مستقلة لهم. ولعل هذا يتضح أكثر من خلال وجود سلطان لهم في الملحمة هو "ممي آلان"، يمد يده لأحد أمرائهم، هو الأمير "زين الدين" أمير الجزيرة، ويريد مصاهرته من خلال الزواج من شقيقته، ولكن الأمير يرفض هذه المصاهرة. ربما انتبه المخيال الشعبي إلى هذا الأمر، إلى نفور الكردي من الحكم المركزي، فعبر عنه بهذه الصورة. أليس الأدب الشعبي هو المرآة التي تنعكس عليها أحوال الشعب وآمال الأمة؟!

ولعل نفور الكردي من الحكم المركزي عائد، حسب ما يذهب إليه الدكتور أحمد خليل، إلى الجغرافيا التي تكوَّنت فيها الشخصية الكردية، وهي جغرافيا جبلية في الغالب "تكثر فيها الأمطار والثلوج والينابيع والمراعي الصالحة لتربية الحيوان، وفيها السهول الصالحة لنموّ النباتات والأشجار". فأضحت هذه الجغرافيا منبتاً لثقافة تكوين الشخصية الكردية، نمّت فيها نزعة رَفْض السلطة المركزية، ورسَّخت الذهنية القائمة على الحكم الجماعي. ولعل نمط الإدارة في الدولة الميدية يشكِّل دليلاً على ذلك، فمن المعروف أن قيادتها كانت جماعية تتكون من زعماء القبائل الست، التي كانت تشكِّل قوام التحالف الميدي، وحين مال القائد الميدي "أستياك" إلى نوع من المركزية في الحكم، ثار عليه بعض الأعيان بقيادة "هارپاك"، قائد جيشه، فأسقطه عن الحكم بتحالفه مع الفرس، ولعل أحدث مثال على ذلك في التاريخ الكردي الحديث، هو النجاح الذي أحرزته "الجبهة الكردستانية"، التي ضمَّت مختلف القوى والأحزاب الكردستانية في إقليم كردستان أثناء الانتفاضة الشعبية عام (1991).

إن هذا الازدهار الاقتصادي والتجاري في جزيرة بوتان، يشي بتقدُّم فكري أيضاً، ذلك لأن هذا النوع من الازدهار لا يمكن أن يتحقق في ظل الجمود الفكري. إن مقارنة سريعة بين مواقف "مَم" ومواقف "حسن"، لَتدلُّ على أن ثمة تحوُّل فكري بدأت طلائعه تطلُّ في الأفق ولو بصورة باهتة. بدا "مَم" شخصية تتحكم فيها قوى خفية غير مرئية، فكل ما حدث معه وله في الملحمة، كان بمساعدة الخضر والجن وقوة السحر، ونراه يرضخ كلياً لتلك القوى، التي رسمت له مصيره في نهاية الملحمة. بينما يبدو حديثُ "حسن" حديثَ إنسان واعٍ، صادراً عن شخصية تتكلم بلغة العصور المزدهرة، "إنه يشعر بقوة الإنسان وقوة عزيمته، فهو كائن حرٌّ، لا يرضى بالرضوخ للعبودية، يدعم أميره في حماية الوطن، ويهاجم العدو دون تردُّد، وعندما يشتط الأمير، يتمرَّد عليه، وينوي قتله. إنه يعشق القيم الإنسانية الرفيعة، فهو الصدق بعينه، والنبل والمروءة والشجاعة والوفاء بالعهد والشهامة، يعكس في تصرُّفاته القيم الكردية المُثلى." يحب الإيثار والتضحية في سبيل الآخرين. وهو في ذلك يذكِّرنا بالفكر الديني الكردي متمثِّلاً في الديانة الإيزيدية. وهو في كل ذلك يمثِّل الأصالة الكردية في تطلُّعها إلى المعاصرة، ولا غرو في ذلك، فإن نواة الجديد تبدأ في النمو من صلب القديم.

ثم إن هذا التغيير الذي حدث في الملحمة حذفاً أو إضافة، لتنتهي إلينا بهذا اللبوس الإسلامي، يكشف عن تطوُّر الذهنية الكردية، وعدم مراوحتها في المكان، كما يدل على أن الكردي، رغم التغيير الحاصل في الملحمة، لم يتنازل عن هويته، بل ظلَّ محافظاً عليها. ويبدو هذا من خلال الشخصيات، فجميعها كردية، وكذلك من خلال اختيار المكان، فهو "مدينة جزيرة بوتان"، وهي مدينة كردية، تقع في الجزء الشمالي من كردستان، الملحق بدولة تركيا، حيث جرت أحداث الملحمة.

إلا أن هذه الطلائع الفكرية تصطدم بموانع متعددة، منها ما هو فكري داخلي تعبِّر عنه شخصية "مَم" برضوخه للقوى الخفية، وما هو اجتماعي، يتجلّى في الجفاء الذي

نلحظه بين أبناء العمومة من الأسرة الحاكمة، ومنها ما هو خارجي، متمثِّل في أطماع الأعداء.

إذا أخذنا كل ذلك بالاعتبار، وأضفنا إليه أن مدينة الجزيرة المزدهرة كانت عاصمة إمارة كردية، لها حكومتها، ولها قوانينها، وعلى رأسها أمير، ولكنه ذو سلطة ضعيفة، فسوف ندرك أن كردستان كانت تمر في مرحلة اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية متقدِّمة، وتخطو نحو اجتياز الاقطاعية، ولو بخطىً بطيئة جداً، ولكن ضعف سلطة الأمير الذي بدا ألعوبة بيد حاجبه "بكو" النمّام، رمز البطانة الفاسدة، وخلافات أبناء العمومة (الأمير وأبناء أعمامه الآخرين)، التي يمكن أن تكون رمزاً للخلافات الكردية التي أدت إلى سقوط مملكة ميديا، وأطماع أعدائها، وتجزئتها بين دول متعددة، حال دون ذلك.

ملحمة "ممي آلان" أدبياً

وللملحمة قيمة أدبية تتجلى في الوزن والإيقاع، إذ نرى الجُمل أو الأبيات غير متساوية في الوزن و الإيقاع والطول، هناك جمل قصيرة، وأخرى طويلة، يحكمها إيقاع صوتي، يظهر من خلال تكرار الأصوات ذات التردد العالي، فينصرف الذهن إلى الميزة الصوتية فيها أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية. إن هذه القيم الصوتية أكثر تأثيراً "في جمهور المتلقين عن طريق رفْع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه، فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفوياً في المواقف العاصفة". طول الجملة أو قِصَرها يعتمد على نَفَس المغني أو الشاعر الشعبي، بمعنى إن الجملة الشعرية تتبع الجملة أو الدفقة الشعورية في الطول والقِصَر، والهدوء والصخب.

ومن هنا حين يكون الانفعال هادئاً، ينعكس هذا الهدوء على التعبير، فيأتي هادئاً أيضاً، وتأتي الجمل الشعرية طويلة، وأكثر ما يكون ذلك في السرد القصصي:

" Hesen çû, sendoq vekir, jê derxist tapiya Kaniya Qestelê, da Memê Alane.

Her sê bira, tevî Memê daketin, li hewşê sekiniyane ".

حَسَن چوو سَندوق فَكر، ژي دَرْخسْت تابيا كانيا قَسْتَلِى، دا مَمِى آلان.

هَرْ سِى برا تَفي مَمِى داكَتنْ، ل حَوْشِى سَكنيان.

المعنى: "ذهب حسن وفتح الصندوق، وأخرج منه وثيقة تمليك نبع عين القسطل، وأعطا مَمْ إياه.

ونزل الأخوة الثلاثة مع مَمْ، ووقفوا في فناء الدار".

وحين يرتفع الانفعال ويشتد الهيجان، تأتي الجمل الشعرية قصيرة متزاحمة وسريعة ومتساوقة مع نَفَس المغني الشعبي، وتعبِّر تعبيراً دقيقاً عن الحالة الشعورية. وأكثر ما يكون ذلك في الحوار، كما في قول "مَمْ" للفقير الذي استضافه:

“ Memê got: Bira, berde serê Bozê rewane.

Derdê min derdekî pir î girane

Lê nabe tu çare û dermane

Nayê gotin ji bona her kesane “.

مَمي كوت: برا بَرْدَ سَرِى بوزِى رَوانةْ

دَرْدِى منْ دَرْدَكي پر كرانةْ.

نايى كوتن ژبو هَرْ كَسانة. (الكاف في (كوت وكرانة وكوتن) تُلفَظ كالجيم في اللهجة المصرية).

المعنى

"قال مَمْ: اترك يا أخي رأس الأشهب العدَّاء.

علَّتي علَّةٌ كبيرة.

لا علاج لها ولا دواء.

ولا يُباح بها لأيٍّ كان".

إن بطء إيقاع السرد وهدوءه عائد، على حدِّ قول الدكتور محمد صابر عبيد، إلى أنه نابع من ذات الفرد (السارد أو الراوي هنا) وهو يسترسل بالوصف أو الحديث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخرين، ولهذا يختلف سرعةً وبطأً، صخباً وهدوءاً.

تتميَّز هذه الملحمة عن سواها من الملاحم الكردية بأن الحديث فيها أكثر ما يكون تناوباً بين السرد والحوار، ويتخلل ذلك أحياناً مونولوج داخلي يبدو من خلاله ما يعتمل في صدور الشخصيات، مثلما نرى "زِين" في مشهد حزين، وقد بدأ اليأس من قدوم "مم" يتسلل إلى نفسها:

"يا ويلتاه! من أجل حلمِ ليلةٍ أصبحتُ كالبلهاوات.

رميت ملابسي، ولففت جسدي بثوبٍ عربي.

حبست نفسي بين جدران أربعة.

كل هذا من أجل "ممي آلان"، سلطان مدينة المغرب.

تُرى أيتذكَّرني؟! ربما أُعْجِب بإحدى بنات عظماء المغرب.

ربما لا أخطر بباله حتى في الأحلام.

ربما لا يكون جميلاً بأفعاله مثلما بدا جمال وجهه."

ومن هنا يتناوب الإيقاع بين الهادئ والسريع، والأقل سرعة.

ومكان وقوع الأحداث والشخصيات جميعها كردية، وهي شخصيات منتقاة من البيئة الكردستانية، بطبيعتها الجبلية التي يبدو تأثيرها واضحاً في شخصيات الملحمة من مثل العناد الذي تعكسه شخصيتا "مم" و"حسن"، والكرم والضيافة واحترام الغريب، وقد بد ذلك واضحاً في أغلب شخصياتها، رئيسية كانت أم ثانوية.

لقد حيكت أحداث الملحمة من خلال نسيج فني قوامه اللهجة الكردية الشمالية (البهدينانية)، وجاءت سلسة تخللتها أحياناً كلمات باللهجة الجنوبية (السورانية)، ولكنها نادرة جداً، وأكثر ما ورد ذلك في صيغة التملك أو الإضافة، فقد وردت عبارة (Mîrim / مِيرم) في أكثر من موضع، و هي تعني (Mîrê min / مِيري منْ) أي أميري.

وجاء الأسلوب مرناً خبرياً في أغلبه، معتمداً على الصورة البلاغية، ولا غرو في ذلك، فهي ملحمة شعرية، والشعر كما يراه الجاحظ "فن تصويري يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية وحسن التعبير".

إن مصطلح الصورة الفنية وإن كان جديداً، فقد ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين في الدراسات الأدبية، ولكنه ظهر بشكل آخر لدى النقَّاد العرب القدماء قبل ذلك بكثير تحت ما يمكن تسميته بالصورة البيانية أو البلاغية التي "تعني الشكل الخاص الذي يعطي المعنى قوة وتأثيراً، ليكون أكثر أصالة وإيحاءً ". وللصورة وظيفتها، لأنها "طريقة خاصة من طرق التعبير، تنحصر أهميتها في ما تُحدثه في معنىً من المعاني من خصوصية وتأثير".

إن نظرة في الصورة في هذه الملحمة، تقودنا إلى القول إنها في معظمها، بل في الكثير الغالب، صور أدبية، ليست فنية، وجاء أغلبها حسية تعتمد على الحواس وخاصة السمع والبصر، وأكثر ما تكون الصور فيها بيانية قائمة على تقنيات البلاغة من تشبيه واستعارة. وهي بذلك لم تخرج عن تصوُّر أرسطو الذي كانت الصورة الأدبية في نظريته، بادئ الأمر، مقتصرة على التشبيه والاستعارة.

ثمة مشهد في الملحمة، يظهر عند وصول "مَمْ" إلى شاطئ نهر دجلة في رحلته من بلاد المغرب إلى جزيرة بوتان. يعرض الشاعر الشعبي لنا نهر دجلة هائجاً في صورة بصرية وسمعية في آن معاً، قوامها التشبيه، إذ يقول:

"بدت مياه دجلة محمرَّة كدماء الرجال

تتقلَّب الأمواج فوق بعضها هادرة".

هذه صورة قائمة على تشبيه لون مياه النهر، وقد اختلط بها التراب نتيجة السيول والفيضانات التي أكسبها لوناً داكناً مائلاً إلى الحمرة، بلون الدم في احمراره، والتشبيه فيها تام، فقد ذُكِر جميع أركانه، الطرفان، أي المشبَّه والمشبَّه به، ووجه الشبه (الاحمرار)، وأداة التشبيه (حرف الكاف)، وهو أبسط أنواع التشبيه.

لم يقتصر التصوير البلاغي في الملحمة على التشبيه التام، بل تعدَّاه إلى الأنواع الأخرى، ففي المثال الآتي حُذِف وجه الشبه وذُكرت الأركان الأخرى، وهو ما يسميه البلاغيون بالتشبيه المُجْمَل:

"انفتحت أسارير وجه "مَم" في الحال، كسابق عهدها مثل أوراق الورود"

وقد برع الخيال الشعبي في ميدان التصوير، وخاصة في الوصف. فالمرء إذ يقرأها، أو يستمع إلى المغني، ينبهر أمام وصف البطلة "زِين"، وخاصة حين يصف أصداغها وشعرها المنسدل على كتفيها:

"عيناها سوداوان بلقاوان.

جبهة عريضة، من معدن الفضة والذهب.

أرسلت ضفائرها على رمَّانة الوجه.

والعِذار على الغدائر.

ملتفَّة على ظهرها والخاصرة

لكأن زينة وحِلىً انسالت على الصدر كنقوش مطرَّزة."

أو حين يصف مشاعرها وقد سمعت بوصول "مَمْ" إلى جزيرة بوتان. فبمجرَّد سماعها الخبر، بدأ قلبها يخفق سريعاً صعوداً وهبوطاً كأمواج البحر، والأماني بدأت تنتعش بعد أن كادت تتلاشى:

"هاج قلبها كالبحر.

تقاذفتها أمواج الفكر من قمة رأسها إلى أخمص القدمين.

وثارت الأحزان والآلام من جديد.

لكنها لم تكن كما كانت شجون اليأس من قدوم مَم، سلطان الكرد".

ولا أبالغ إن قلت إن المرء لَيقف مشدوهاً أمام اللوحة التي تَرِد في الملحمة مصوّرةِ لعبة الشطرنج، يلعبها الأمير و "مَم"، فتأخذ المرء إلى جو المعركة، حيث تختلط صيحات المقاتلين بصليل السيوف، وقرقعة الرماح:

"انهال مَمْ بالرماح والنبال على جنود الأمير.

اخترق الصف الأول، واندفع نحو المعمعة من خلال الأجنحة.

أوقع الفرسان من ظهور الخيول.

ورمى المشاة تحت أقدام الفيلة.

أخذ أحمال الضرائب من العدو، وقادها أمامه.

اقترب من الشاه، وأسر الملك."

إن حرص الشاعر أو المغني الشعبي الكردي على تلوين أسلوبه وعلى بيان جمال لغته الكردية إمعاناً في التأثير على قلوب سامعيه وأحاسيسهم، يظهر في اختياره ألفاظاً تعكس أصواتُها معانيها، مثل قوله: Bû şîngeşînga şûran / بوو شينگة شينگا شووران.

كلمة " شِينگَة شِينگ "وهي بمعنى (الصليل)، تأخذنا إلى جو المعركة، التي تختلط فيه صيحات المقاتلين بصليل السيوف. بمعنى إن صوت الكلمة يؤدي معناها، إن مثل هذه المفردات التي تظهر معانيها من خلال رنين حروفها، وردت في أماكن كثيرة ومتفرقة من الملحمة، مثل Guşeguş گشَگشْ صوت الماء، Fiîşn / فشينْ صوت الثعبان، Çelpîn / چَلپين الصوت الذي تحدثه الأسماك عندما تقفز في المياه، Vixîn / ڤغينْ صوت المرء عند احتضاره، Şîngîn / شينْگين صوت حركة الأسْورة في المعصم، Vizîn صوت الخلاخيل التي تلبسها المرأة في كاحلها، وغيرها كثير ورد في الملحمة.

أما الوزن، فإن الملحمة تجاوزت الأوزان التقليدية. الأوزان الشعرية الكردية تعتمد على مقاطع الكلمة، وقد تحدث الشاعر جكرخون عن أربعة منها في مقال له نشرها في مجلة "هاوار". البيت الشعري حسب هذه الأوزان الأربعة يتكوَّن من شطرين تماماً كالبيت في الشعر العربي، ولكنهما لا يُكتبان متقابلين، بل يُكتَب كل شطر في سطر، و عدد المقاطع في كل وزن مختلف، يتراوح بين خمسة إلى ثمانية مقاطع. وهناك أوزان أخرى يصل عدد المقاطع في بعضها إلى اثني عشر مقطعاً. أهمل الشعراء الكرد هذه الأوزن بعد وصول الإسلام إلى كردستان، وذلك بتأثير من أوزان العروض العربي، ولكنهم عادوا إليها في العصر الحديث، وفي ذلك قال الشاعر عبدالله غوران في خمسينات القرن المنصرم ما معناه إنه لم يعد يستخدم أوزان العروض، لأن أوزان المقاطع تناسب اللغة الكردية.

إن المغني الشعبي الكردي أو الرواة لم يستخدموا أياً من الوزنين الكردي والعروض العربي، بل جاءت أبيات أو أسطر الملحمة بعدد من المقاطع يختلف من سطر إلى آخر زيادة أو نقصاناً، فجاءت الجملة الشعرية مساوية "للدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعورية من جهة، ومع طول نَفَس الشاعر" أو المغني الشعبي من جهة أخرى. ولم يُلقِ الشاعر الشعبي بالاً للقافية في معناها التقليدي، التي يعرّفِها نُقَّاد الشعر العربي بكونها "آخر ساكنٍ في البيت الشعري قبله متحرِّك "، بل اتخذ شكلاً آخر مختلفاً عن ذلك، ومناسباً للسليقة الكردية، يتمثَّل في المقطع الأخير من السطر الشعري، سواء كان كلمة أو جزءاً من الكلمة، وهو ما يمكن تسميته بالقافية السطريّة التي تأتي في نهاية السطر الشعري. إلا أنه لم يستطع التحرر من الاستخدام الكلاسيكي للقافية، فعلى الرغم من تعددها في الملحمة بين nin, min, nim, anî, rok، مثلاً، إلا أن ذلك كان نادراً جداً، وكانت الغلبة للقافية ane. وفي الحقيقة إن الأصل في هذه القافية هو an بمدّ الألف، وقد زِاد عليها المقطع القصير (e) الذي هو عبارة عن الفتحة في اللغة العربية، ويتم هنا لفظه فتحةً طويلة لتكون القافية أكثر توافقاً مع اللحن الحزين الذي يغلب على غناء الملحمة. ولعل أول من لحَّنها وغنَّاها كان موسيقياً بارعاً، أدرك الترابط الوثيق بين القافية ane / آنَهْ وبين هذا اللحن الحزين. وإلى جانب القافية لعب التقديم والتأخير بين عناصر الجملة دوره في الإيقاع، وقد جاء ذلك في مواضع متفرقة وكثيرة في الملحمة.

إن إيقاع الملحمة الداخلي، والجملة الشعرية، التي هي أحد تقنيات أو مصطلحات حركة الشعر الحديث، واعتماد المقاطع باختلاف عددها من سطر إلى آخر أساساً للوزن، كل هذا يجعلنا أن نقول إن المغني أو الشاعر الشعبي الكردي ألقى معظم الأصول الفنية الكلاسيكية خلف ظهره، وسبق ما ظهر بعد مئات السنين، و سُمَّي بـ(الشعر الحر) أو شعر التفعيلة، في اعتماد تقنيات تعبيرية وإيقاعية لم تكن متداولة في عصره.

لا تقل هذه الملحمة من الناحية الأدبية عن غيرها من الأعمال الأدبية العالمية قيمة، فقد سبقت ملحمة "تريستان وإيزولدا" الأوروبية، وثمة وجوه شبهٍ كثيرة بينها وبين "روميو جولييت" للشاعر الإنكليزي الكبير شيكسبير، وخاصة في موضوع الحب، والنهاية المفجعة لأبطالهما "مم وزِين" من جهة و" روميو وجولييت" من جهة أخرى. فقد عانى أبطال الروايتين معاناة شديدة في حبهم، ولم يصلوا إلى النهاية السعيدة، بل انتحر بطلا شكسبير، كل منهما ضحى بحياته من أجل الآخر، كما يمكننا أن نقول إن "ممي آلان" لم يمت موتاً طبيعياً، فقد كان يعرف أن الرمانة التي أعطته إياها "زِين" مسمومة، وسوف تودي به، ورغم ذلك أكلها. من هنا يمكن اعتبار موته انتحاراً، ولكن خيال الرواة جعله في تلك الصورة، بتأثير من الثقافة الإسلامية التي تحرّم الانتحار.

لقد توفر في هذا الأثر الفولكلوري جميع عناصر الملحمة، من حيث كونها تُنسَج شعراً، تتضمن أعمالاً خارقة من خلال ظهور إشارات أسطورية فيها، ولم تخلُ من العنصر البطولي من خلال الحديث عن بطولة الأخوة الجلاليين الثلاثة، وكذلك بطولة "مَم" في اقتحامه مسالك مجهولة لا يعرف عنها شيئاً، وكذلك ورود شيء عن غزوات الفرس على تخوم كردستان حديثاً فقط دون ذكر الوقائع. يُضاف إلى ذلك أنها أبرزت صوراً عن القيم الاجتماعية التي يعتز بها المجتمع الكردي من مثل الكرم وحسن الوفادة والضيافة والإيثار، وعن الأوضاع الاقتصادية المزدهرة في جزيرة بوتان، عاصمة الإمارة في ذلك الحين. كل هذا جاء من خلال نسيج فني غلب عليه السرد القصصي والوصف والحوار والمونولوج وغيرها من عناصر النسيج الفني الذي نسجه الشاعر أو المغني الشعبي بلغة سهلة وسلسة ونقية، فهي بحق ملحمة قومية.

في الملحمة..

"ممّ وزين" مثالاً!

محمد باقي محمد

قاص وروائي وناقد

بدلاً من المقدّمة:

إذا..

هي ذي الشعوب إذ راحت تتدرج في سياق الزمن، الذي سيُطلق عليه – اصطلاحاً، في ما بعد – اسم التأريخ، وتنأى شيئاً فشيئاً، عن مراحل طفولتها الطويلة، تلك التي ترافقت بمنظومة من الملاحم والحكايات الخرافية وحكايات البطولة وأساطير الآلهة، وتوارثتها شفاهاً بداية، نقول بأنّها إذ أبحرت في التأريخ حثيثاً، عمدت إلى كتابة تلك الحكايات خوفاً على تراثها من الضياع، مُؤسّسة لما سيُسمّيه "كارل غوستاف يونغ" بـ "اللاشعور الجمعي" (1) الذي يُحيلنا إلى عناصر تركيبيّة جمعيّة ذات طابع غير شخصيّ، بما يُفسّر لنا الحسّ البدائيّ القديم، ذاك الذي يطفو على السطح، ونحن نستحضر من الماضي البعيد شخصياته وعوالمه وطقوسه.

- في الملحمة:

والملحمة – موضوع قراءتنا هذه – قصة طويلة تروى شعراً، لتعكس فهم تلك الشعوب – أو تفسيرها – للمراحل المُتباينة التي تصرّمت عليها، وتؤرّخها، إذ أنّها تؤسّس من

خلال الاشتغال على / أو الانشغال بالمعضلات الرئيسة التي أمضتها، والتي تكوّنت في رحم الحروب وجنون الطبيعة (2)، أجوبتها على قضايا الوجود، مثل قصة الخلق، أو ارتهان الإنسان لقطبي الولادة والموت، ومن ثمّ بحثه عن الخلود "جلجامش" مثالاً، أو تفسيرها لظواهر الطبيعة كالخصب أو الفيضانات أو الزلازل ، "الفينيقيّة"، وذلك في مرحلة موغلة في القدم، ما كانت البشرية فيها لتفرّق بين أحلامها ومشاعرها وواقعها بعد، وقد تنطوي على أساطير تشترك فيها الآلهة في رسم أقدار أبطالها.

في تلك الملاحم – وهي موضوع مُقاربتنا – سيُلاحظ المُتتبّع تدافع العناصر الإنسانيّة والطبيعيّة وفوق الطبيعيّة إلى الانخراط في لعبة تبادل وتحوّل هائلة، لكنّها دقيقة في تفاصيلها، لتشكّل – في المُجتبى – مجموعة كليّة من الحالات المُختلفة من وجود شعب ما، من غير أن تنطوي على خطوط فاصلة ودقيقة بمفاهيم الماضي والحاضر والمُستقبل (3)!

والأكراد كأحد تلك الشعوب – التي عاشت في ميزوبوتاميا * – تركوا لنا أساطير وملاحم وقصصاً غنائية عديدة تنتظم في مجموعة مُصنّفة ترتّب الحالات المُختلفة من وجودهم، وتستجلب صوراً عن خبراتهم في تفاعلها مع الواقع المعاش، حالهم في ذلك حال شعوب المنطقة، ولعل استحضار عناوين مثل حكاية "كاوا الحدّاد" أو "قلعة دمدم" أو "سيامند وخجي" أو "فرهاد شيرين" أو "ممّ وزين" – على سبيل التعداد لا الحصر – يُؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ لهذا الشعب – كغيره من الشعوب، ومنذ القديم – حكاياته وملاحمه وأساطيره!

وبنظرة مُستبصرة مُتأنية إلى مواضيع هذه الملاحم والقصص، سيُلاحظ الدارس المُتقصّي توزّعها على ملمحين رئيسيّين، فحكاية "كاوا الحداد" و"قلعة دمدم" تندرج تحت خانة الملاحم البطولية، تلك التي تتغنى ببطولات أولئك الناس في الذود عن أنفسهم، وانتصارهم الذي لا حدود له لقيم النبالة والفروسية، التي كانت سائدة آنذاك، فيما تندرج حكايات "ممّ وزين" و"سيامندو خجي" و"سيفا حاجي" في سياق ملاحم العشق الآسرة

من جهة، والمُستحيلة – ربّما – بسبب من الظروف الموضوعيّة، التي لمّا تكن قد نضجت بعد لاستيعابها وقبولها آنئذٍ، لكنّها – أي تلك النظرة المُتفحصة – ستقف – من كلّ بدّ – على تجاوز تلك الملاحم لموضوعاتها الرئيسة إلى علاقاتها بالمُجتمعيّ والتاريخيّ وربّما بالكونيّ أيضاً، بشكل يُؤكّد ما ذهب إليه جورج لوكاتش من أنّ الملحمة "تعطي صورة كليّة عن الواقع الموضوعيّ" (4).

بيد أنّ الباحث في هذه الملاحم سيُلاحظ عليها افتراقها الجزئيّ عن التعريف الغربيّ، الذي يرى فيها شعراً قصصياً بطولياً قومياً، قد يأتي على أحداث خارقة إذا اقترنت بالأساطير، ويُعبّر عن فترة بدائية من الحضارة في مُجتمع يتسم بنظام الطبقات، وفي بلد لم يستقرّ قومياً بعد، والحكاية التي تسردها الملحمة حكاية خيالية، هي أشبه بالتاريخ الذي يمتزج بالأساطير، تتغنى بها وتتناقلها الشعوب البدائية، لتظهر فيها أخلاق المجتمع ونظمه وحياته السياسية وعقائده (5)، أمّا سبب هذا الافتراق أو التمايز فيعود إلى عوامل عدّة، منها أنّ انتقال تلك الملاحم من الأدب الشفاهي إلى الأدب المكتوب فرض عليها تقاليده بكلّ صرامتها وتراتبيتها، فأسقط عنها الأنساق الخاصة بالأدب الشفاهيّ!

- الدين والملحمة:

ثمّ أنّ العامل الدينيّ – الإسلام، مثالاً – لعب دوراً رئيسياً في إسقاط الكثير من عناصر الأسطرة عنها، لتنسجم وقراءته في المُجتمعات البشرية أو في الحياة والكون، وتنبو – بالتالي – عن تلك العناصر التي تنتمي – بحسبه – إلى الميثولوجيا الوثنية غالباً، حتى أنّ أندريا هويسلر يعتقد بأنّ "السير البطولية الشعبية تبدأ بوصفها أنشودة، أي قصيدة، تعاد روايتها، وتضاف إليها عناصر جديدة، وما الملحمة إلاّ صورة مُتأخّرة تحلّ في ظروف معيّنة محلّ الصيغة الأصلية الأقصر منها، ولكنّها لا تختلف عنها اختلافاً أساسياً" (6).

لقد تعرّضت الملاحم إلى تعديلات انبنت أساساً على تغيير أنطولوجيّ، تحوّلت بموجبه الملحمة من فنّ طبقيّ إلى فنّ شعبيّ، ممّا اقتضى – بالضرورة – تحوّلاً في دور المُنشد – الذي كان يوماً ما مُقرّباً من البلاط، يعرض ما يدور في أروقته – إلى مُنشد شعبيّ راح يبحث عن جمهوره في زحام الأسواق، ما يُفسّر الروايات المُتعدّدة للملحمة ذاتها.

- ممّ وزين:

وممّ وزين قصّة عشق عذبة، تتدخّل فيها الجان، إذ يحملون "زين" من سريرها، ليضعوها في سرير "ممّ"، حتى إذا أفاق لم يتيقن فيما إذا كان يحلم، أم أنّ ما تصادف حقيقة، لينشأ بينهما قصة حبّ غريبة وآسرة، غريبة لجهة أنّها تعبّر عن مجتمع يقوم على تمايز طبقيّ واضح، تمايز سيحول – في النهاية – بين الأحداث وخواتيمها الطبيعيّة في حالة العشق هذه، إذ إنّ التراتب الطبقيّ، ناهيك عن تدخّل العزال منع ارتباطهما، فـ "زين" أميرة، أي أنّها تنتمي إلى علية القوم، بينما يندرج "ممّ" في خانة العوام، فوالده كاتب ديوان لا أكثر، صحيح أنّ حصانه يخرج من عمق البحار، ما يعطي "ممّ" قوّة خارقة لا تُبارى، ولكن هل تسمح له أخلاقه أن يقاتل عائلة حبيبته، ليفوز بها؟! يتدخّل العزال إذاً لتفريق الحبيبين، فيخبرا شقيقها الأمير بقصّتهما، فيأمر بسجن "ممّ"، حتى تحضره المنيّة، من غير أن تنفع الوسائل كلها في إنقاذه، ثمّ إنّ الأميرة "زين" إذ تتفاجأ بموت حبيبها، تصاب باليأس والمرض، على نحو لا تنفع معه وصفات الأطباء أو النطاسين، ثمّ تحضرها الوفاة كمداً، فتوصي شقيقها خيراً بقومه، وتسلم روحها إلى الباري، هكذا يُتوفي البطلان بسبب العشق إذا جاز التعبير، ليُدفنا في لحد واحد، وعند قدمهما يرتمي قبر "بكو" العازل الأشهر الذي نمّ بقصة عشقهما، وتقول الحكاية إنّ الربيع راح ينبت من الزهور ألواناً، فيما لا تفارق الأشواك قبر عاذلهما!

- استنتاجات أوليّة:

تأسيساً على تلخيص الملحمة سنستنتج إلى أي مدى لم تكُ تلك البيئة لتقيم وزناً لنوازع أفرادها أو أحلامهم أو – حتى – حيواتهم، في حين كانت تولي الأهميّة – كل الأهمية كما أسلفنا – لرغبات القادة والأمراء، ولعلنا إذ نستعرضها نقع على شيء ممّا تقدّم، ذلك أنّنا سنقف بروايات عدّة، منها رواية الشاعر الكرديّ الشهير أحمدي خاني (7)، وهي أشهرها، أو الرواية التي جمعها الأمير جلادت بدرخان وروجيه ليسكو (8)، أو رواية الدكتور نور الدين ظاظا، علماً بأنّها روايات جدّ متقاربة، وتطلّ من خلالها عناصر أسطرة، ثمّ ترجمة الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي (9)، لنصّ الخانيّ، ناهيك عن ذكرها في مواقع مُتفرّقة من شعر الحريري (10)، ربّما لأنّنا – بشيء من التبصّر – سنضع أيدينا على تلك المفاصل التي يتطابق فيها المتن مع ما تقدّمَ من تعريف، فهي – أي هذه الروايات – تقوم أولاً على سرد أحداثها شعراً – نستثني منها ترجمة الدكتور البوطي، بما يتساوق وشروط الملحمة الرئيسيّة كشعر قصصيّ!

لقد تمكّن "تاج الدين" – الصديق الشخصيّ لـ "ممّ" ، وأحد قادة الأمارة – أن يُتوّج قصة حبه للأميرة "ستي"– شقيقة الأميرة "زين" – بنهاية طبيعية ، فتزوجّها، لكنّ إرادة الأمير "زين الدين" – وهو شقيق الأميرتين "ستي وزين" – وقفت حائلاً دون زواج الأميرة "زين" من "ممّ"، لا لشيء، اللهمّ إلاّ لأنّه ابن رئيس ديوان الأمير، أيّ لأنّه ينتمي إلى شريحة أخرى، لا ينبغي لها – تحت أيّ ظرف – أن تتطلع للاتصال بمن هم أعلى منها في سلم التراتب الاجتماعيّ.

لقد عمد الدكتور البوطيّ – ونحن نصرّ على التعامل مع روايته كنصّ مُستقل، ينتمي إلى نصّ الخاني بالتناص أكثر مّما ينتمي إليه بالترجمة، بعد أن عمد إلى حذف فصول من المتن، وإضافة فصول أخرى، ما أخرج النصّ من حقل الترجمة – لقد روى الدكتور البوطيّ ترجمته للنصّ على النحو التالي:

- "ممّ وزين" البوطي:

في عيد النوروز الذي يوافق الحادي والعشرين من آذار، يخرج الأكراد إلى الطبيعة في احتفال بهيج، يترافق بإشعال النيران على قمم الجبال، كانت الأرض تتزيّا بدثار من الخضرة، تتخللها أزهار من كل شكل ولون، ثمّ أنّ الناس – وبخاصة النساء – يلبسون أزهى الألوان، في ذلك العيد إذاً، كان "ممّ" حاضراً، شأنه في ذلك شأن الآخرين، وبمحض مصادفة وقعت عيناه على الأميرة "زين"، هي الأخرى رأته، ليقعا في حبّ بعضهما، أن يخطبها – مثلاً – لم يكن أمراً مُتاحاً، إذ أنّه ابن كاتب في ديوان الأمير، إلاّ أنّه تمكّن من لقائها غيرة مرّة بمساعدة صديقه تاج الدين، الذي تزوّج الأميرة "ستي" شقيقة "زين"، ذلك أنّه كان من عليّة القوم، إلاّ أنّ العزال يتزعمهم بكر أوصلوا قصة حبّهما إلى شقيقها، فأوعز بسجن "ممّ" ليموت في محبسه شوقاً وكمداً، ولمّا تسمع الأميرة "زين" يتوفّاها الله للسبب ذاته، لكن بعد أن توصي شقيقها خيراً برعيّته، أمّا تاج الدين فلقد عمد إلى قتل بكر، ثمّ تنفّذت وصية "زين"، فدفنت مع "ممّ" في قبر واحد، فيما دفن بكر عند قدميهما في قبر منفصل، لتنبت على قبرهما الزهور، ولتنبت الأشواك على قبر العاذل كلّ عام!

- استنتاجات تالية:

فإذا تفكّرنا في روايته سنلاحظ بأنّه عمد إلى إسقاط الكثير من عناصر الأسطرة عن روايته واضعاً في مقاصده إنتاج أدب إسلاميّ رفيع، كما جاء في مقدّمته، ليسأل الله التوفيق في الخواتيم، فيما يتشبه بالاعتذار، ربّما لأنّها المرة الأولى التي خاض فيها بعيداً عن الدين، وكان الخانيّ –كمتصوّف كبير – قد أغفل – بدوره – بعضاً من تلك العناصر، للأسباب ذاتها! حتى أنّه بتأثير من العامل الدينيّ غيّر أسماء جلّ الشخوص الواردة في المتن بأسماء إسلاميّة "زين الدين، تاج الدين.. إلخ"، فيما جاء نصّ الدكتور نور الدين ظاظا – على سبيل التمثيل لا الحصر – على تلك العناصر، فلقاء "ممّ" و"زين" – عند ظاظا – تمّ بتدخّل من قوى الجان، الذين حملوا الأميرة "زين" وهي نائمة، ووضعوها في سرير "ممّ" كما أسلفنا، وليس في عيد "النوروز" كما جاء في نصّ

البوطيّ، وحصان "ممّ" يخرج من قاع البحر، فتجتمع عليه المدينة كلها لكي تعقله على بابها، لتلتقي النصوص في خواتيمها، فتترسّم الزهور والرياحين، التي تحيط بقبر "ممّ" و"زين" على مرّ السنين، أو تقف بالأشواك التي لا تبارح قبر "بكو عوان"، الذي دفن عند أقدامهما، بعد أن أقدم الأمير "تاج الدين" على قتله، ليُرافقهما في مماتهما، ذلك أنّه كان السبب في افتراقهما حيّين، وهذا ما يُؤكّد لنا بأنّ النصّ الأصليّ للملحمة جاء على حوادث خارقة، وتدخّل قوى فوق الطبيعية في أحداثها، بيد أنّ تلك الأحداث غابت في النصوص اللاحقة لما لحقها من تعديل، إن على صعيد الصياغة أو على صعيد المضمون، وذلك لأنّها على عناصر أسطرة واضحة، لكنّ انعدام الحفر المعرفيّ – لغير سبب – جعل عمليّة التتبّع – بهدف معرفة حجم التغيير الذي طال المتن – على درجة كبيرة من الصعوبة، إن لم تكن في حكم الاستحالة، بقي أن نشير – في هذا الجانب، حرصاً على الأمانة في طرح الموضوعة – إلى أنّنا – على الرغم من البحث المضني – لم نقع على إحدى الروايات التي انبرت لصياغة هذه الملحمة، كان الأستاذ جان دوست قد قام بصياغتها!

- بين الملحمة والواقع الموضوعيّ:

أمّا حتامَ استطاعت ملحمة "ممّ وزين" أن تعكس أخلاق أناسها وعاداتهم ونظمهم وعقائدهم، فلاشكّ في أنّ النصوص التي تصدّت لروايتها – على اختلافها – تمكّنت من أن تصوّر – إلى حدّ بعيد – حياة أولئك البشر في أوجهها المختلفات، بما يُمكّن الدارس من استخلاص طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم مثلاً، أو الوقوف على عادات هؤلاء البشر وطقوسهم في الأعياد والأعراس والمآتم أو المناسبات المختلفة، أو تقصّي مفهومهم للصداقة والحبّ والموت، أو حالة المرأة في المُجتمع الكرديّ، وذلك بالاتكاء على ثنائيّة الخير والشر في ثنايا النفس البشريّة، تلك الثنائيّة التي شكّلت – في المُجتبى – سدى العمل ولحمته، ذلك أنّ تنازع البشر – على اختلاف مواقعهم وأهوائهم وبالتالي مصالحهم – أسهم في إنارة الموضوعات المطروحة في النصّ بكافة

أبعادها من جهة، "الصراع بين الأمير زين الدين وممّ على سبيل المثال"، ما أكسب المتن تصاعداً دراميا ضافياً، ولعل تلمس ذلك التوزّع يبدو أكثر وضوحاً عندما ينتقل الصراع إلى النفس البشريّة ذاتها التي تقوم على التقاء الأضداد أو تصارعها، تمزق الأمير "زين الدين" بين عاطفة الأخوة نحو شقيقته "زين"، وكبريائه الطبقي الذي يمنعه من تحقيق رغبتها في الاقتران "بممّ"!

وإذا كان د. نور الدين ظاظا قد أشار في تقديمه القيّم لنصّ "ممّ وزين" – استقاه من تلك المطولات الغنائية التي تناقلها الأكراد على مرّ العصور – إلى مسألة بالغة الأهمية، تجلت في ملاحظته للتشابه بين ملحمة "ممّ وزين" وقصة حبّ اسكندنافية، ما يذهب إلى أنّ الفكر البشريّ يكاد أن يتطابق في إطاره العام، أو في تشابه مفرداته في الحدّ الأدنى، فلا يسعنا – في هذا الجانب – إلاّ أن نؤمّن على فكرته تلك، من خلال الدعوة إلى استعادة قصة "قيس وليلى" و"سيامند وخجي" و"روميو وجولييت"، ذلك أنّ استعادة من هذا النوع ستضعنا أمام متون تتشابه في الفحوى والمبنى العام، وتختلف في التفاصيل الصغيرة، أي في ما ندعوه بخصوصيّة كلّ جماعة.

- الخاني والهم القوميّ:

أمّا التركيز على الهمّ القوميّ في نصّ الخاني، باعتباره النصّ الأكثر شهرة، ذلك التركيز الذي جاء في أغلب المباحث المعاصرة، التي انبرت لدراسة ملحمة "ممّ وزين"، فإننا نختلف معها بعض الاختلاف، ليس لجهة نفيه تماماً، وإنّما لجهة موقعه من النصّ، أو انسجامه في وحدة عضوية.

وبعودة متأنيّة إلى المتن سيلاحظ الدارس بأنّ الهمّ القومي عند الخاني جاء على لسانه في المقدمة، وذلك تحت إلحاف رغبته الشديدة في وضع كتاب خاص بالأكراد – أسوة بغيرهم من الشعوب – يتغنّون به، ويتباهون به أمام الأمم الأخرى.

لقد تصدى الخاني لانقسام الصف الكردي، ورأى فيه سبباً لمحنتهم، ولو قدّر لهم أن يتجاوزوه، إذاً لدان – لهم كما يرى – الآخرون بالطاعة، بيد أنّ متن "ممّ وزين" لم يأت على طبيعة العلاقة بين إمارة بوطان والإمارات الأخرى، ربّما بسبب من طبيعة الحكاية ذاتها، وحتى حين تطرّق الخاني إلى النصر الذي حققه تاج الدين على جيوش الأعداء، لم نعرف من هم هؤلاء الأعداء، ومن أين جاؤوا! ولمّا كان الخاني ينتمي إلى خواتيم المرحلة التي تمتع بها المسلمون – ككلّ– بمعرفة موسوعية، فلقد انقاد لطبيعة عصره، على حساب ما جاء في مقدّمته، وكتب ملحمته بكردية تتخللها – شعراً – العربية والفارسية والتركية، وذلك على غرار الجزيري وغيره من الشعراء الكبار الذين سبقوه في ذلك الإبّان، ولو أنّه كتبها باللغة الكردية الخالصة، إذاً لقدّم لتلك اللغة – من بعده – خدمة جلى.

وإذا كانت "ممّ وزين" تفترق جزئياً عن التعريف الغربيّ – على ألاّ يُفهم من السياق أنّ هذا التعريف جامع مانع، ذلك أنّ المُتتبّع لتعريفات الملحمة في الغرب سيقع على عدد كبير من التعريفات تصعب الإحاطة بها، ناهيك عن أنّ التعريفات الناجزة تصعب في العلوم الإنسانيّة والآداب والفنون على العكس من العلوم الوضعيّة – فإنّ تطبيق ذلك التعريف عليها، يُسقِط عليها أدوات من خارجها، وعندها نكون كمن يضع المتن على "سرير بروكست" * ليقدّها بحسبه، ذلك أنّنا قد نغفل عن جوانب خاصة بها، كأن نغفل عن تلك الروح الشاعرية الشرقية الآسرة التي ينضح بها النصّ.

بدلاً عن الخاتمة:

نحن أمام بحث يتشبّه بالأبحاث الأنثروبولوجية – إذاً – ينقل لنا حياة قوم بأكملها، وكم كنا نتمنى التعرف على النصّ قبل وقوعه في براثن التحوير والإبدال والحذف والاصطفاء، ذلك أنّنا نزعم بأنّنا كنا سنقف على نصّ آخر، أكثر جمالاً، وأقدر على تصوير حياة شخوصه!

وبعد، فهذه مقاربة أولية لواحدة من أشهر الملاحم الكردية من موقع إثارة الأسئلة حولها، وذلك بما يتوخى إثراء النصّ موضوع المقاربة، ويخدم بالتالي قضية الأدب والفكر بآن، ما اقتضى التنويه!

الهوامش والإحالات:

1 – الحكاية الخرافية، فريدريش فون ديرلان، سلسلة الألف كتاب، القاهرة 1965.

2 – البطل الملحمي في روايات عبد الرحمن منيف، أحمد جاسم الحميدي، دمشق، دار الأهالي.

3 – الأسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ترجمة صبحي الحديدي، دار الحوار، اللاذقية 1985. ط 1

4 – الرواية والتاريخ، جورج لوكاتش، وزارة الثقافة، بغداد 1978.

5 – الألوان الكبر في الأدب الغربي، الدكتور بدر الدين القاسم الرفاعي، جامعة دمشق، محاضرات للعام الدراسي 1967 – 1968.

6 – الفن والمجتمع عبر التاريخ، أرنولد هاوزر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1981.

7 – أحمد خاني، أمير الشعراء الكرد، متصوّف كبير، استقرّ في دمشق، وأدخل إليها أول مطبعة كردية عام 1600.

8 – روجيه ليسكو، باحث فرنسي مهتم بالشؤون الكردية، أسهم مع الأمير جلادت بدرخان في الـ "ألف باء" الكردية.

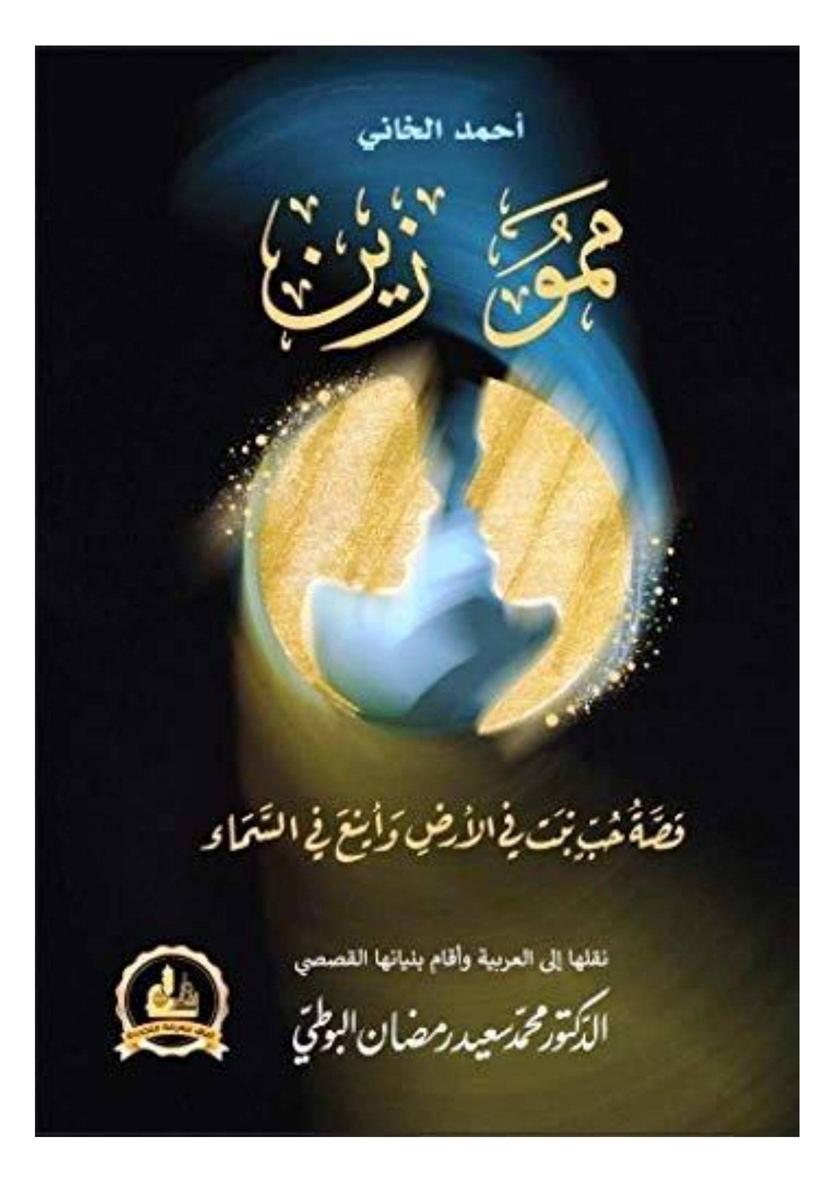
9 – د. محمد سعيد رمضان البوطي، مدرّس في كلية الشريعة في جامعة دمشق، ترجم نص الخاني نثراً، دار الفكر في دمشق ط 5 – 1982.

10- الجزيري من كبار شعراء الكردية، له ديوان شهير باسمه.

الشروح والتوضيحات:

* ميزوبوتاميا: تسمية قديمة لبلاد ما بين النهرين وتشمل العراق وأجزاء من سورية.

* سرير بروكست: حكاية خيالية عن قاطع طريق كان يمدّد المارّين به على سرير، فإذا كانوا أقصر من منامته مط أطرافهم عنوة، وإذا كانوا أطول منها قطع أجزاء من أطرافهم، لتساوي طول السرير، وتطلق على من يتشبّث برأيه، رافضاً أيّ رأي يناقض رؤيته.



إشراقات أدبية كردية

خورشيد شوزي

ناقد وشاعر وكاتب صحفي

استهلال

لكل شعب ثروة أدبية، والكرد من الشعوب التي ساهمت في إغناء التراث الأدبي الإنساني القديم والمعاصر، وقد اختلف الباحثون في تقديرهم للفترة الزمنية التي بدأ الأدب الكردي فيها بالظهور والازدهار، فمنهم من يقول أنها بدأت من كتاب زردشت "آفيستا" الكتاب المقدس الكلاسيكي للأدب، ومنهم من اكتشف ألواحاً في كهوف كردستان، تحمل إحداها قصائد للشاعر الكردي "بورا بوز" وذلك حوالي 330 – 320 ق.م، ومنهم من يقول بأن أشعار "بير شلياري" المنظومة باللهجة الهورامانية تحت عنوان "وصايا" تعود إلى فترة سابقة لنزول الوحي القرآني.

وإذا علمنا بأن الأدب الكردي والشعر منه خصوصاً، كانا خير وسيلة للتعبير عن نفسه ضد الظلم والقمع، حينها نكون مقتنعين، بأنه لابدَّ من وجود أدب قومي وشعر قومي كردي منذ تلك الأزمنة لمقارعة الظلم الواقع على كردستان وشعبه، فالشعر كان وسيلة لمقارعة الظلم من جهة، ولوصف جمال الوطن وإعلاء شأنه من جهة أخرى.

وهناك علامات وإشارات واضحة في الكتب التاريخية الكردية الأولى، على وجود أدب قومي بين الكرد في تلك الأزمان والعصور، وفي كتاب "الشرفنامه" تحديداً، ولكن المؤرخ" شرفخان البدليسي" مؤلف "الشرفنامه" لم يذكر أسماء أولئك الأدباء والشعراء في كتابه.

والكتاب التاريخي الذي يحوي العديد من الومضات الأدبية والثقافية العلمية وحتى الشعرية، هو كتاب "سياحة أوليا چلبي" الرّحالة العثماني الذي تجول في كوردستان في العام 1655م. فقد وصف مدنها وسكانها وحضارتهم وثقافتهم، وأشاد بأدبائهم وشعرائهم، وذكرهم بالأسماء، ولكنه لم يضمّن كتابه نماذج من أشعارهم، واللغة التي كانوا يكتبون بها الشعر، وبأية مسائل فكرية وثقافية ودينية كانوا منشغلين؟!.

تحدث أوليا چلبي بإسهاب عن الأمير عبدال خان البدليسي، ووصفه بأجلّ الصفات وأبهاها، مثل كونه خبيراً وعالماً باللغة لا نظير له، فيقول: "الكبير جناب عبدال خان، رجل شاعر وبليغ وأديب وكاتب"، وتحدث عن مكتبته الفاخرة، قائلاً: كانت مكتبته تتألف من أحمال سبعة جمال.. 10 مجلدات من تأليف عبدال خان الشخصية، وأكثر من 76 مجلداً من الكتب الفارسية والعربية والتركية، و150 كراسةً متنوعة معظمها كانت باللغة الفارسية. ولكن مما يؤسف له أن هذه المكتبة نهبت وأحرقت من قبل السلطات العثمانية كما ذكرها أوليا چلبي.

الكرد والأدب

إن التراث الأدبي المدون للشعب الكردي قليل، ولكنه غني، ويمكن تحديد هذا التراث الأدبي بالفولكلور والأدب الشعبي والأدب الكلاسيكي، وهذه الآداب هي نتاج عصور تاريخية مختلفة متداخلة متفاعلة، لأن هناك ترابطاً إيديولوجياً بين الماضي والحاضر، وإن أساس الإبداع الحضاري الحاضر هو من نتاج الماضي، وإن ذكر الماضي بكل معانيه من أفراح وأتراح وآلام يؤدي إلى استنباط الدروس والعبر منها، وبالتالي يؤدي إلى تطور الفكر الإبداعي للإنسان المعاصر.

يقول مكسيم غوركي: "إن أساس الأدب يكمن في الفولكلور لأنه المادة الخام الكبرى، والينبوع لجميع الشعراء والكتاب، وإذا استوعبنا الماضي جيداً فسيكون إبداعنا الحالي رائعاً".

ويقول جيرينسفسكي: "إن شعر الناس قد حفظ لهم أغاني حياتهم وتاريخهم وتقاليدهم".

ينطبق هذان القولان على الأدب الكردي، وذلك من جهة أن الفولكلور والأدب الشعبي قد حفظا الكثير من مظاهر الحياة الكردية، وصور نضاله الدؤوب، وملامح علاقاته الاجتماعية، وبيَّن صفات هذا الشعب ومزاياه في الصدق والشجاعة ووقائع حياته المريرة، وبالتالي وضّح فلسفة هذا الشعب في الحياة. ولكن ما يؤسف له هو أن القسم الأكبر من هذا الموروث الثقافي والاجتماعي لا يزال شفوياً معرضاً للضياع والسرقة من قبل لصوص التاريخ والأدب.

يقول باسيل نيكيتين المستشرق الروسي: "إن الأدب الكردي يمثل في الفولكلور بالدرجة الأولى، وإننا لا نجد في ذلك بقايا وتراث الأجيال والأجداد في الماضي فحسب بل إنه يبرهن على القدرة على الحياة عند هذا الشعب ... ويستطرد قائلاً: يمتلك الكرد حياة ثقافية ثرية مستمدة من الفولكلور والتاريخ والأديان، وتراثاً أدبياً من الشعر والقصص، ويلخص اللاوك (نموذج من ألوان الشعر الكردي) مزاج الكرد المعجب بالعشق والبطولة والنبل والفروسية".

أما المستشرق الفرنسي البروفيسور الأب توماس بوا، فإنه يقول عن الأدب الكردي: "إنه أدب غني وغزير، وأن غناه ووفرته يبدو جلياً في الفولكلور الشعبي المكون من الأمثال، والأقوال المأثورة، والألغاز، والأحاجي، والأغاني، والقصص النثرية والملحمية البطولية، وإن واقع الإنسان الكردي يميل إلى تنميق الكلام، فيسلك طريق السجع، والإيقاع الذي يوحي بإحساس عميق بالملاحظة سواءً في وصف مشاهد الطبيعة، أو الأعمال اليومية التي يقوم بها، أو الحيوانات الأليفة التي يربيها، أو الوحوش التي يصطادها".

إن الملاحم والأساطير التي حدثت فيما مضى تحدثت عن الوقائع السالفة الذكر، وكانت إبداعات فنية بينت درجة الإبداع الحضاري للأمم التي أنتجتها، ويشار هنا بصورة خاصة إلى الملاحم والأساطير في الحضارات: الفرعونية والإغريقية والرومانية

وحضارة وادي الرافدين، وغيرها من الحضارات التي دونت من قبل المهتمين بها؛ أما بالنسبة إلى النتاج الأدبي الكردي القديم فقد تعرض للنسيان والتغييب القصدي من قبل أولئك الذين أرادوا إلغاء الدور الحضاري للكرد عبر هذا التاريخ، هذا رغم الأدلة الأكيدة التي تبين مدى إسهام الكرد في الحضارة العالمية خاصة في المراحل القديمة منها؛ فقد تمكن العالمان الأثريان "فنكلر و هرتزوي" من خلال اكتشافاتهما الأثرية أن يثبتا وبالدليل القاطع وجود هذه الحضارة بالقرب من السليمانية في قرية "تل جرمو" وهي التي تعتبر من أقدم القرى الحضارية في ذلك الوقت عند الشعب الكردي.

إلا أن الاضطهاد القومي المريع الذي تعرض له الكرد عبر التاريخ أدى إلى فقدان الكثير من التراث الكردي بوجهيه الشفاهي والكتابي، والأمر الذي تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن هناك شبه إجماع بين المؤرخين الأجانب والكرد على أن العقبة الرئيسة التي حالت دون تدوين تاريخ الكرد القديم هي قلة التنقيبات الأثرية التي جرت في كردستان، قياساً إلى المناطق المجاورة لها، ومع ذلك فإن بعض التنقيبات التي جرت في فترات زمنية متباعدة في كردستان رغم قلتها قد كشفت عن حقائق مدهشة، منها على سبيل المثال لا الحصر أنه في ربوع كردستان تعلم الإنسان الزراعة، ودجّن الحيوان، وبنى الأكواخ والمساكن البدائية التي أدت إلى نشوء القرى الزراعية ومراكز المدن.

رغم قدم الأدب الكردي وغناه بنصوص إبداعية كثيرة يضاهي بعضها عيون الآداب العالمية، ظل هذا الأدب لأسباب ذاتية وموضوعية وقسرية مغيباً، ومن أهم أسباب التغييب: "عدم وجود لغة أدبية موحدة، وعدم وجود دولة كردية موحدة لأجزاء كردستان، وقلة الترجمة المنظمة من وإلى الكردية، ثم قلة المعاجم الضرورية إلى جانب النقص في ميدان الدراسات الأدبية المعمقة والشاملة الشافية التي تغطي تاريخ الشعب الكردي".

إلا أن ذلك كله لا يدفعنا نحو تجاهل أو نسيان الدور المهم للعديد من الجهود الباحثة الجادة التي استهدفت بيان أهمية الأدب الكردي وريادته الإبداعية، وهنا لابد من التوقف

عند الأديب والمؤرخ الكردي محمد أمين زكي (1880 – 1948) م لأنه يعتبر أول مؤرخ في العصر الحديث حاول وبصورة علمية دراسة الجذور التاريخية للشعب الكردي، ففي عام 1931م أصدر مؤلفه الشهير "خلاصة تاريخ الكورد وكوردستان" والذي يعتبر من قبل الكثير من الباحثين ثاني أهم مرجع في تاريخ الكرد بعد كتاب "الشرفنامة" للمؤرخ الكبير شرف الدين البدليسي (الذي يعد أول كتاب عن تاريخ الإمارات الكردية باللغة الفارسية، وقد ترجمه إلى العربية الباحث والأديب الكردي محمد علي عوني).

بمجيء الإسلام أصبح الأدب العربي هو الأدب الرسمي للشعوب الإسلامية، وعندما عادت هذه الشعوب إلى الاهتمام بلغاتها القومية واستعمالها كلغة أدب بقي للأدب العربي أثره الواضح على الكثير من الشعراء الكلاسيكيين الكرد، والكثير منهم نظموا قصائدهم بخليط من اللغات التي كانوا يتقنونها إلى جانب اللغة الكردية، وهي العربية والفارسية والتركية، وذلك في قالب أدبي فريد ومنسق.

العشق والمحبة للوطن

إن من مظاهر عشق الكرد لموطنهم الجميل وطبيعته الساحرة أنهم يسمون أبناءهم (عدا الأسماء الدينية، وأسماء أبطالهم وملاحمهم) ولا سيما بناتهم، بأسماء الورود والأزهار والقرى والأودية والجبال التي تضمها بلادهم كردستان التي يبقى اسمها الاسم الأثير المقدس في وجدان كل كردي.

وهذا ما يؤكد من جهته أن الأدب الكردي جزء من الأدب الإنساني، يسيل رقة ويفيض عاطفة، ويزهو جمالاً، ويرسم فيه الخيال صوراً رائعة عن الواقع، تقرأها الأجيال حكماً منيرة وأنغاماً ساحرة، ومعاني رائعة، مستوحاة من بيئتهم الجميلة، لأن الكرد يهيمون بحب كردستان التي يكاد جمالها يفوق أجمل بقاع الأرض، فهي مناطق جبلية شاهقة يكاد الثلج لا يبارح هاماتها طوال أيام السنة، وأن روافد دجلة والفرات والزابين تستمد

مياهها من أواسط كردستان، وعندما تمر هذه الروافد عبر الممرات الجبلية والوديان، فإنها تكون فسيفساء رائعة الجمال، بألوانها الزاهية، وثمارها اليانعة، ونسيمها العليل.

إن الأدب الكردي الشفاهي (الفولكلور) حفظ عن ظهر قلب، وانتقل من شخص لآخر، ومن جيل إلى جيل، وكانت مجالس كبار القوم المكان الذي تجود به حناجر الشعراء والمغنين، فكان لهم الفضل في تخليد وإغناء التراث الأدبي للكرد.

يقول المفكر والباحث الأرمني أبو فيان عن الفولكلور الكردي:

"تكمن روح الشاعرية في أعماق كل كردي، وحتى عند الشيوخ الأميين منهم، إنهم جميعاً يمتلكون القدرة والموهبة الغنائية، ويغنون ببساطة وهدوء لوديانهم، وجبالهم، وشلالاتهم، وأنهرهم، وورودهم، وأسلحتهم، وخيولهم، يغنون للشجاعة ولبناتهم الحسان، وكل ذلك يتدفق من أعماق مشاعرهم وأنفسهم".

لقد كانت الملاحم، والأساطير الكردية، والمعارك القتالية القبلية، والانتفاضات تُسرد من قبل شعراء الغناء أصحاب الصنعة الفنية، حيث يقومون بسرد القصة نثراً في البداية مع التعريف بشخصياتها، ثم يحوّلون القصة إلى شعر غنائي تجود بها حناجرهم، والأشعار الغنائية لم تقتصر فقط على أغاني الحرب (شَرْ– Şer)، بل تنوعت مابين أغاني الرقص (ديلوك– Dîlok)، وأغاني الحب (لاوِك– lawik)، وأغاني الترتيل الديني (بيلوته–Bêlute)، وأغاني الإنشاد الجماعي (بيريته– Bêrîte).

المرأة في المجتمع الكردي

يقول باسيل نيكيتين: "يعتبر الكرد أكثر الشعوب الإسلامية تفتحاً في موقفهم من المرأة، وتساعد المرأة في الأعمال المكملة مثل معالجة الحليب لاستخراج الزبدة، وإعداد الجبن، وجلب الماء ونقله إلى المراعي، وجمع الحطب، والعناية بالأطفال، وتشارك النساء في مجالس الرجال، ويستمع إلى رأيهن، ولا وجود للبغاء بين الكرد حتى إن الكلمة غير واردة في اللغة الكردية، ويتعارف الفتيان والفتيات قبل الزواج في مواسم

العمل والاحتفالات، ويندر تعدد الزوجات في المجتمعات الكردية، وتزعمت النساء في حالات كثيرة رئاسة القبيلة".

وتقول الكاتبة البريطانية آغاثا كريستي في وصف المرأة الكردية: "النساء الكرديات حسناوات مرحات يرتدين الحلل البراقة، ويعصبن رؤوسهن بمناديل صفراء برتقالية، أما ثيابهن فخضراء وأرجوانية وصفراء، وهن فارعات الطول يمشين بقامات منتصبة ورؤوسهن شامخة من فوق أكتافهن مائلة إلى الخلف، وتظهر عليهن مخايل الزهو والترفع والإباء، ولهن وجوه برونزية، ووجنات حمراء، وقسمات متسقة، وعيون زرقاء على الأغلب".

أما الهدهدات الغنائية للأمهات لأطفالهن، والتي هي من نظم الجدات الأوائل، فكانت تبعث في الدار الحنان والعطف والمحبة، حتى لتجعل الأب القاسي حانياً رقيقاً حينما يسمع هدهدات زوجته لرضيعها، وهذا دلالة واضحة على الترابط والحنو الأسري عند الكرد، حيث إن المرأة الكردية ملكة مصونة عند الشعب الكردي، فهي تدير شؤون المنزل بوجود الرجل أو بعدم وجوده، وتستقبل الزوار، وتشارك في الأعياد والمناسبات الوطنية، والأفراح والأتراح، جنباً إلى جنب مع الرجل، ولذلك كان لها نصيب كبير في الأدب الكردي.

المرأة الكردية والأدب

تتمتع المرأة عموماً بخلطة سحرية لم تستطع الدراسات العلمية الاجتماعية والنفسية كشف النقاب الكامل عنها، وإذا ما توفرت لها فرصة امتلاك القيادة والحكم فإنها تبدع فيهما. يعتقد بعض علماء الدراسات النفسية والفيسيولوجية إلى أن الأدوات الأساسية لنجاح المرأة هو تحليها بالحكمة والتروي أكثر من الرجال الذين يغلب على أكثرهم الحدة في التعامل، ولذلك فإن المرأة تستطيع التعامل بقدر أكبر مع المشاكل وحلها، كما أن أنوثتها وحضورها يفرضان احتراماً مغايراً للرجل داخل المجتمعات، بالإضافة

إلى غريزة الأمومة التي تدفعها إلى الخوف على أبنائها فتبعدهم قدر المستطاع عن الحلول السلبية التي قد تشعل حروباً.

ويرى البعض الآخر، أن قدرة المرأة النفسية والعقلية لا تختلف عما لدى الرجل، وأن العنف الذي مارسته بعض النساء الحاكمات كان شديداً كـ "مارغريت تاتشر" رئيسة الوزراء البريطاني في الثمانينيات. ولذلك فإن غالبية الدراسات تشير إلى أن المرأة ليست أكثر أو أقل عنفاً من الرجل، وإنما هي تهضم بعقلها ووجدانها التفاصيل الصغيرة وتصنع منه عالماً كبيراً.

في تاريخ الشعب الكردي القديم برزت بعض النساء اللواتي كنَّ كاللّبوات، لمع صيتهن كالنجوم في سماء عصرهن، وورد ذكرهنَّ في كتابات ومذكرات المستشرقين والمؤرخين وعند أعلام الكرد أيضاً، وكانت كلّ واحدة منهن رائدة في زمانها قامت بكسر النظام السائد وأصبحت نموذجاً للتحرر والعطاء والطاقات المبدعة.

ومع أنه في ذلك الحين الذي برزت وعاشت فيه تلك الفتيات والنسوة، كان من المستحيل أن يكون للأنثى دور طليعي وخارج عن المألوف، لوجود القيود والحواجز الاجتماعية المفروضة من قبل المجتمع الذكوري والتي مازال الكثير منها مستمرة حتى الآن، لهذا برزت تلك النساء، وكانت لأعمالهن أصداء قوية وانعكاسات على تاريخ الأنثى في العالم وكردستان ودورها في أحداثه.

القصص والحكايا والميثولوجيا عند الكرد

استهلال

ذكرت سابقاً أن التراث الأدبي المدون للشعب الكردي قليل ولكنه غني، ويمكن تحديد هذا التراث الأدبي بالفولكلور والأدب الشعبي والأدب الكلاسيكي، وهو ينتمي إلى عصور تاريخية مختلفة مترابطة فيما بينها، وهذا معناه أن أساس الإبداع الحضاري الحاضر هو من نتاج الماضي، وأن ذكر الماضي بكل معانيه من أفراح وأتراح وآلام

ضروري لاستنباط الدروس والعبر منه، الأمر الذي يؤدي إلى تقدم الفكر الإبداعي للإنسان المعاصر.

كان الكثير من الكرد رعاة أغنام، وبصحبة تلك الحيوانات الأليفة الوديعة التي لا تأخذ إلا القليل وتعطي الخير الوفير، كانت تتاح لهم فترات من طول التأمل في جو فسيح ليس له حدود. هذه المهنة تظهر آثارها في الأدب الكردي، ولا سيما في الحِكَم والأمثال، وكذلك في الأساطير ذات الطابع الرعوي.

وبما أن الأمثال أقرب أنواع الأدب إلى النفس الإنسانية، لأنها منتزعة من واقع الحياة من دون إضافات، وهي من جوامع الكُلَم ذات المعاني الغزيرة والألفاظ القليلة، فإن الأمثال الكردية غزيرة ومعبرة عن حياة الكرد وبيئتهم، وبعضها يشير إلى إحساس مرهف، واندماج بالمناظر الطبيعية والنشاطات اليومية، ومواقف الحيوانات التي يعيشون معها، لذلك فإن الكرد مغرمون بقصص الحيوان في أمثالهم وأشعارهم، التي دائماً ما تحتوي على فضيلة أخلاقية تصف وضعاً معيناً أو علاقة بين أفراد المجتمع، وهي بمجملها تقدم الواقع والنصيحة معاً.

استطاع الكثير من المثقفين الكرد خلال القرنين الماضيين، مع المساهمة الفاعلة من جانب بعض الباحثين المستكردين، والمستشرقين من الروس والألمان والأرمن، تدوين جزء ضخم من التراث الشفاهي للشعب الكردي، ومن هؤلاء الباحثين من بلغ به الإعجاب بالفولكلور الكردي مبلغاً عالياً، مثل الأديب الأرمني أبوفيان حيث قال: "خطا خطوات رائعة، وبلغ الكمال اللازم .. ويتابع قوله: إن كل كردي ذكراً كان أم أنثى هو شاعر بفطرته، فالكرد يتغنون ببساطة خالية من التعقيد بوديانهم وجبالهم، بشلالات المياه والجداول والسواقي، بالأزهار والسلاح والخيل والمآثر الحربية، بجمال وفتنة فتياتهم الحسناوات، يتغنون بكل شيء تبلغه مشاعرهم وتدركه مفاهيمهم".

إن الأدب الكردي المدوَّن ترقى بواكيره إلى مطلع القرن التاسع الميلادي، ويبدأ من عند شاعر كبير ومتصوف شهير يسمى بابا طاهر العريان (935 – 1010) م،

والذي ألف رباعيات جميلة في الشعر الكردي باللهجة الكورانية، ما أدى إلى اختلاف المؤرخين الكرد والفرس حول هويتها، لكن معظم الباحثين الأجانب أكدوا كردية الرباعيات، حتى أن المستشرق الألماني "أوسكار مان" قال أن المدونين الإيرانيين خلال طبع هذه الأشعار أدخلوا العديد من المفردات الفارسية فيها، وأنهم نسبوا مقطوعات مزيفة لها... وهذه أبيات من شعره:

إذا وصلت يداي إلى فلك الدهر

سأسأل هناك، كيف هذا وكيف ذاك؟

أعطت واحدهم مئات النعم

ومزجت للثاني قرص الشعير بالدم.

أما الشعر الكردي، المدون باللهجة الكرمانجية الشمالية- لهجة كردية قديمة - فلا نملك أسماء أقدم من الشاعر علي الحريري (1009م-1077)م.

أما بداية الأدب الكردي الحقيقي، والمدون باللهجة الكرمانجية، بحسب ما ذكره الأمير شرف خان البدليسي في "شرفنامة"**، فكان في القرن الخامس عشر الميلادي، وأول شاعر كردي نظم الشعر باللهجة الكرمانجية هو الأمير يعقوب بن محمد حمزة الزركي، والذي تسلم مقاليد الحكم في منطقة ماردين العام 1544م، لكن غالبية الباحثين والمستشرقين والمتتبعين للأدب الكردي يتفقون بأنه بدأ مع أشعار ملا احمد جزيري، وبالتالي يعتبر تأريخ مولده وحتى منتصف القرن الثامن عشر مرحلة جيل الرواد الأوائل المبدعين من أمثال: ملاي جزيري، وفقي تيران، واحمدي خاني، وملا احمد باتيي، وعلي ترموكي، وملا محمود بايزيدي وغيرهم...

هذا ما يتعلق بالأدب الكردي الشمالي (الكرمانجي)، أما الأدب الكردي الجنوبي (السوراني) فقد بدأ في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي مع جيل الرواد الأوائل

المبدعين من أمثال: مولانا خالد النقشبندي، ملا خضر بن احمد (نالي)، وعبد الرحيم مولوي، وحاجي قادر كويي .. وغيرهم.

الموروث الثقافي المتشابه عند الشعوب

ثمة تشابه في الموروثات الثقافية لدى شعوب كثيرة، وخاصة التي تنتمي إلى أرومة واحدة، من حيث العرق أو العقيدة، وهذا لا ينفي بعض التشابه بين الموروثات الثقافية لغالبية الشعوب في كرتنا الأرضية، والكثير من هذه التشابهات لا يعرف مصدرها الأولي.

ويهمني هنا أن أورد جزء من الموروث الثقافي الكردي، ومقارنته بالموروث الثقافي لدى شعوب أخرى من خلال بعض القصص الملحمية والشعرية التاريخية والدينية والاجتماعية.

إن الأدب الكردي كغيره من الآداب العالمية يعتبر المرآة العاكسة لمختلف الجوانب الفلسفية والروحية والدينية والاجتماعية التي مر بها الشعب الكردي، ولعل مواضيع الحب لها الأهمية الكبرى في الأدب ما دامت الحياة تستمر بوجود المرأة والرجل، وما يرتسم في قلبيهما من عواطف وأحاسيس جاذبة أو نافرة، حلوة أو مرة، صادقة أو مزيفة.

إن مواضيع الحب التي وردت في الأدب الكردي تناولت حوادث واقعية وإن شابها شيء من الخيال والتصوير البارع، فهي لإضافة الإثارة والجاذبية إلى هذه القصص، وغالبيتها ليست من وحي الخيال، فالقصص التراجيدية الكردية هي قصص ملحمية واقعية، وإضافة القليل من الخيال إليها هي نتيجة لتناقلها عبر الأجيال أو نتيجة جنوح فكر بعض الأدباء لتصبح رمزاً، فهي جرت فعلاً على أرض الواقع، وليست من وحي الخيال مثل أسطورة "جلجامش" في حضارة مابين النهرين، وأسطورة "إيزيس وأوزوريس" في حضارة الفراعنة، وأسطورة "الإلياذة والأوديسة" في حضارة الإغريق.

القصص والحكايا والميثولوجيا

لكل شعب قصصه التي تمثل جانباً من المنظومة الأخلاقية لمجتمعاته، وتتحول مع مرور الوقت إلى جزء من هويته، وتمثل هذه القصص نتاج هذا الشعب من ألوان وأجناس الفنون والآداب، ومن خلالها نتعرف على سيكولوجية هذا الشعب، فالعلاقة بين الرجل والمرأة أبطال هذه القصص من خلال مواقفهما وتضحياتهما، تظهر بصورة جلية مظاهر ومقومات الحياة لدى أفرادها، وممارستهم للمزايا والقيم والنوازع الإنسانية.

فأدب أية أمة يمثل جزءاً من هويتها، حيث يبرز بين سطور هذا الأدب مزايا وخصوصيات هذه الأمة، ومن خلال تقديمنا لبعض القصص أو الحكايا أو الميثولوجيا الكردية بشيء من التحليل سنتعرف على التراث الغني لهذا الشعب، والروح الشاعرية لديه، وحبه لأرضه بما يحتويه من الجبال والوديان والأنهار والأشجار، والرقصات والأغنيات والأشعار، والتي تمثل جزءاً من تراث هذه الأمة وجانباً من معالم هويتها.

فالحكايات والقصص الميثولوجية موجودة لدى شعوب الأرض قاطبة، وهي متنوعة الأهداف والمرامي، وانتقلت من جيل إلى جيل شفاهاً وتدويناً، وهنا سأعالج بعضاً من ملاحم الشعب الكردي، لأن الكثير من الملاحم الدرامية والأخلاقية والقتالية والبطولية للشعب الكردي في جميع أرجاء كردستان، قد تم تدوين البعض منها، وأما البعض الآخر منها فقد انتقل من جيل إلى جيل عن طريق الأشعار الغنائية التي تصف أحداثها، وشخصياتها، ونتائجها.

إن ظهور الرواية الشعرية (المنظومات القصصية) المدونة كانت إبّان القرن السابع عشر الميلادي، وبكلتا اللهجتين الأدبيتين السائدتين (الكَورانية والكرمانجية)، ولكن تبقى ملحمة "قلعة دم دم" التي جرت من 1608م إلى 1610م، من أعظم الملاحم القتالية والبطولية التي تصف المعارك بين عشائر برادوست الموكرية بقيادة أمير خان يك دست (ذو الكف الواحدة) وسمي أيضاً أمير خان لب زيرين (ذو الكف الذهبية) وبين قوات شاه إيران عباس الصفوي المدعومة بمرتزقة القزلباش الأذرية.

هذه الملحمة قدمت صوراً خالدة في الشجاعة والاستبسال للمدافعين الكرد الذين كبّدوا قوات الشاه الغزيرة عدداً وعتاداً خسائر بشرية جمة، وسطّروا بدمائهم الزكية إلى آخر قطرة صفحات بطولية في سبيل تحرير أرضهم، وعدم الرضوخ إلى الذل والهوان تحت إمرة الأجنبي المستبد.

توجد روايات فولكلورية عديدة لهذه الملحمة سجلها الباحثون والكتاب الكرد أنفسهم، كما توجد معالجات أدبية عدة عن هذه المعركة شعراً ونثراً، وكان المستشرق الروسي الكسندر زابا سباقاً إلى تسجيلها، حيث نشر أول ملحمة شعرية عن هذه القلعة الصامدة في عام 1860م في بطرسبرغ، ونسبها إلى فقي طيران، لكن المستشرقة رودينكو فندت ذلك اعتماداً على الفترة الزمنية التي عاش فيها فقي تيران، والفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث القصة.

ومن هذه الروايات التي تحكي ملاحم وقصص تراجيدية وبطولية، نذكر:

ملحمة ماندانة، وملحمة شيرين وفرهاد، وملحمة أمير بوتان، وملحمة زمبيل فروش، وملحمة خج وسيامند، وملحمة مم وزين، وملحمة قلعة دمدم.

ملحمة الأميرة الميدية ماندانة

دام حكم الملك "كه ى خسار" 40 سنة للميديين (768–550) م، وبعد موته خلفه ابنه آستياخ الذي ولدت له زوجته الليدية طفلة سماها ماندانه... رأى آستياخ في أحد أحلامه طفلته مندانه يسيل منها ماء يطغى على عاصمة بلاده آكباتانا ويمتد ليشمل البلاد الآسيوية كلها، فقام مذعوراً من حلمه، وجمع كل السحرة ومفسري الأحلام في مملكته الميدية، وطلب منهم تفسير حلمه. وكان تفسيرهم بأن لا يزوّج ابنته من أي أمير من قومه. فبحث لها عن عريس من بيت فارسي مسالم، ووقع اختياره على قامبيس وهو ابن عائلة متوسطة الحال.

بعد عام من زواج ابنته رأى آستياخ في الحلم كرمة عنب تنبت من حضن ابنته، وتمتد لتغطي كل البلدان حول مملكته... وفسر له السحرة الحلم بأن ابنته ستلد من يدمّر دولته. فصمم على قتل الطفل الذي ستلده ابنته ماندانه، ذكراً كان أم أنثى... أنجبت ابنته ولداً سمته (كه ي روش)، فدعا الملك وزيره هارباخ المقرب إليه، وطلب منه التخلص من حفيده، ودفنه بما يراه مناسباً لحفيد ملكي، ودون أن يراه أحد، وحذره من مخالفة أمره.

أخذ الوزير هارباخ الوليد وألبسه ثوب الموت المرصّع بالمجوهرات، وحمله وسط الدموع إلى بيته حيث أخبر زوجته بالأمر الملكي الصادر إليه، فسألته زوجته: "وماذا تريد عمله الآن؟" فأجاب بمرارة وحزن: "لن أنفذّ أوامر الملك، لأن الطفل بريء وهو من أقربائي، فكيف أقتل قريباً لي؟

أرسل الوزير خبراً إلى أحد رعاة الملك واسمه "ميتراداد" الذي يعيش مع زوجته "كه ي نو"، وكان يرعى الأبقار الملكية في الهضبات العليا البعيدة، بأنه سيرسل له طفلاً، وعليه أن يقتله بسرعة وبدون أن يرى ذلك أحد غيره. وإلا فإنه سيلقى وزجته وأولاده مصيراً قاسياً حسب أوامر الملك، وأنا مسؤول أمامه عن تنفيذ أمره الملكي.

في عين الوقت كانت زوجة الراعي حامل، ووضعت طفلاً ميتاً، وعندما أزاحت الوشاح عن الطفل لتراه طفلاً كبير الجسم وقوياً، نظرت إليه وبكت ورمت بنفسها عند قدمي زوجها متوسلةً إليه أن لا يؤذي الطفل، ونصحت زوجها بأن يدفن طفلهما الميت، وأن يعتنيا بالطفل الملكي كأنه ولدهما، فلا يشك أحد في طاعة الراعي للوزير هارباخ وتنفيذه أمره بالقتل... وهكذا تم دفن طفل الراعي والراعية في ثياب دفنٍ ملكية وعاش الطفل (كه ي روس) حفيد الملك الميدي آستياخ في بيتٍ من بيوت الرعاة في الجبال.

بعد عشر سنوات كان الولد "كه ي روش" يلعب في القرية مع أقرانه، فاختاره الأولاد ملكاً لهم في اللعب، فأمر بعضهم ببناء البيوت الطينية والآخرين بالحراسة، واختار أحدهم "عيناً للملك" أي جاسوساً، ولم يبقَ ثمة ولد إلاّ وكلّفه بمهمةٍ ما. إلا أن ولد أحد

الميديين الذي كان معروفاً باسم آرتمبار رفض الإذعان لملك اللاعبين "كه ي روش"، فأمر الملك الصغير الآخرين بالقبض عليه وراح يجلده بالسوط، فلما تركوا ذلك الولد الذي كان حانقاً للغاية، ركض عبر القرية إلى أبيه يشكوه جلده بالسوط من قبل ابن الراعي.

أخذ أرتمبار ولده غاضباً وذهب إلى الملك آستياخ ليشكو أمر ابن أحد رعاته، فقال آرتمبار:

أيها الملك العظيم! إن عبدكم وابن راعٍ من رعاتكم قد فعل هذا بولدي، وأراه آثار السوط على ظهر ولده... استدعى الملك الراعي وولده ليعاقبهما على ما فعله ولده بولد آرتمبار. فلما امتثلا بين يديه قال الملك لولد الراعي: إذاً أنت يا ابن البسطاء فعلت ما فعلته بابن أحدٍ ممن رفعتُ قدرهم!... فأجابه الغلام.

أيها الملك! هذا ما استحقَّه الولد العاق، حيث إن أبناء القرية الذين كان هو من بينهم قد نصبوني أثناء اللعب ملكاً عليهم، إذ وجدوا فيّ ما يؤهلني لذلك المنصب، وكلهم أذعنوا لأوامري إلا هو فلم يطعني ولم يحترمني فاستحق الجزاء، فإذا رأيتَ أنني مذنب على ما أمرتُ به، فها أنا بين يديك.

شكّ الملك في أمر الولد، خاصة وأن ملامح وجهه تشبه ملامح الملك نفسه، فرجع آستياخ بذاكرته إلى ما قبل عشر سنوات، حيث سلّم حفيده إلى الوزير هارباخ بغية التخلّص منه، فعصفت الوساوس بقلبه، وأطرق واجماً بعد أن لمعت في عقله فكرة بقاء حفيده حياً، واستجمع قواه وقال: يا آرتمبار! خذ ولدك واذهب، فأنا سأفعل ما يرضيك ويرضي ولدك.

طلب الملك من حجابه أن يأخذوا (كه ي روش) إلى جناحٍ معين في القصر، ولما بقي لوحده مع الراعي سأله من أين أتى بهذا الغلام، فادّعى الراعي بأنه ولده من زوجته التي لا تزال تعيش معه في قريته، فهدده الملك بانتزاع الحقيقة منه ولو استدعى ذلك

استخدام العنف والتعذيب، وأمر حرّاسه بالقبض عليه، فاعترف الراعي المذعور بالحقيقة كلها، وسرد عليه قصة الغلام من أولها... شعر الملك آستياخ بالغضب على وزيره هارباخ فأمر الحراس باستدعائه حالاً، ولما جاء الوزير مسرعاً سأله الملك على عجل: ماذا فعلت بحفيدي الذي سلمتك إياه قبل عشر سنوات وأكثر؟، فلما وقعت عينا الوزير على الراعي انتبه للموقف وعلم بأنه قد وقع في مأزقٍ عسير، فقال:

أيها الملك! عندما استلمت منكم حفيدكم الرضيع، رحت استنصح نفسي، كيف أنفّذ أمركم الملكي على أكمل وجه من دون أن يتهمكم أحد أنتم وابنتكم العالية المقام ماندانه بجريمة قتل طفل رضيع، فقررت أن أعطي الطفل لراع من الرعاة وأمرته بما أمرتني به، وهكذا نفذت أمركم ولم أكذب عليكم، وقد هددته بعقوبة كبيرة إن لم ينفّذ أمري، وبعد موت الطفل أرسلت أوثق أتباعي إلى هناك ليدفنوا جسد الطفل بثيابه الملكية كما أمرتني به. هذا ما حدث أيها الملك وهكذا قضى الطفل نحبه.

لم يصدق الملك كلام الوزير، ولم يشعره ببقاء الطفل حياً، كما لم يشعره بغضبه الشديد عليه، ثم قال بعد زوال الخوف عن الوزير بأن الراعي قد أخبره بما حدث وأن حفيده لايزال على قيد الحياة وأنه سعيد جداً ببقاء حفيده حياً... ثم طلب من الوزير أن يرسل ولده ليلعب مع حفيده. ودعاه إلى وليمة فاخرة بهذه المناسبة.

في اليوم التالي أقيمت الوليمة في القصر الملكي، ووضع الخدم أمام الوزير هارباخ صينية كبيرة من اللحم المشوي، شرع الملك والوزير والضيوف بتناول الطعام، ولكن هارباخ ما كان يعلم أنه يتناول لحم ولده الذي أمر الملك بذبحه وشويه وتقديمه لأبيه من دون الآخرين. وكان قد أمر بوضع رأس الولد الضحية ويديه وقدميه في سلّةٍ بالقرب من المكان. ولما شبع الضيوف سأل الملك وزيره عما إذا كان الطعام قد أعجبه، وعما إذا كان يعرف ما الحيوان البري الذي أكل من لحمه، فأجاب الوزير بأن اللحم المشوي كان لذيذاً للغاية، ولم يذق مثيلاً له من قبل. وأحضر الخدم السلة، فقال الملك: خذ هذه السلة معك إلى البيت فهي هدية ملكية مني لك أيها الوزير المخلص هارباخ!.

سأل الملك سحرته ماذا يفعل بحفيده الذي عاد إليه، فقال له كبيرهم: "لا تخف أيها الملك العظيم! لقد صار حفيدك ملكاً على أولاد الرعاة أثناء لعبهم، ولا يصبح المرء ملكاً مرتين، فقد انتهى أمره ولا خوف منه... ولكن إن صار الحكم بيد حفيدك فإنه سيصبح ملكاً فارسياً لأن أباه من الفرس، الذين سيسودون علينا نحن الميديين بعد أن كنا نسود عليهم، وسيؤذوننا في عقر دارنا.".. فأرسل الملك حفيده ليعيش مع أمه التي انتقلت إلى بلاد فارس حيث زوجها.

بعد عدة سنين أرسل الوزير هارباخ رسالة لـ كه ي روش مع أحد أتباعه المخلصين، شارحاً له الحقيقة حول ما جرى له، وما فعله الملك بولده من جريمة وحشية لا تغتفر، وجاء في رسالته:

"يا ابن قمبيز! الآلهة تحبك وإلاّ ما كان بالإمكان أن تعيش وتنجو من ذلك القدر، فانتقم من جدك آستياخ الذي أراد قتلك. الآلهة وأنا أنقذناك. كان عليك أن تعلم بأنني قد دفعت جزاء كبيراً لإنقاذ حياتك. فلو تتبع نصيحتي يكون تاج آستياخ على رأسك وتصبح ملكاً. اجمع قواك وحارب آستياخ لتكون ميديا ملكاً لك، وسأنضم إليك مع بعض الأمراء الميديين".

أخذ الأمير كه ي روش يجمع العشائر الفارسية من حوله، وجمعهم في أرض واسعة وطلب منهم أن يفلحوا الأرض المليئة بالحجارة والأشواك، فلبوا طلبه، وعندما انتهوا طلب من الجميع أن يتحمموا ويلبسوا أجمل الحلل والثياب لديهم ويتزيّنوا، ويأتوا معهم بالخبز والخمور، وفي اليوم التالي أقام احتفالاً ضخماً في ذلك السهل الواسع، وقام المغنون والراقصون بتقديم ما لديهم من فنون وعزفٍ ورقصات، ثم توجه إليهم، وسألهم:

أي اليومين تجدونه ممتعاً لكم، البارحة أم اليوم؟... علت الأصوات بالقول بأن هذا اليوم أفضل من البارحة بالتأكيد. فقال لهم: أيها المحاربون الفرس! إن اتبعتموني حصلتم على ما حصلتم عليه اليوم، أما إذا نكستم على أعقابكم فستبقون كالعبيد تحت

أيادي الميديين، فاتبعوني تكونوا أحراراً، لقد قدّر إلهي أن أحيا لأقودكم إلى الحرية، فاخرجوا معي على آستياخ.

تحدث المؤرخ اليوناني "هيرودوت" عن هذا الحدث بالقول: "الآن صار للفرس قائد يقودهم، وراحوا يزعزعون بفرحٍ في ظله نير الظلم ويرمونه عنهم، الآن تحوّل الميديون السادة إلى أتباع للفرس، وتحوّل الفرس الأتباع إلى أسياد للميديين..."

وهذا ما جرى فعلاً، فقد هاجم الفرس عاصمة الميديين آكباتانا، وساعدهم الوزير الخائن هارباخ، وألقي القبض على آستياخ ورمي به في الزنزانة، ثم اقتيد إلى الصحراء وترك هناك ليموت عطشاً وجوعاً، وبذلك انتهى حكم الميديين في العام 550 ق.م.

ملحمة "شيرين وفرهاد"

استهلال

الحكايات والأساطير الشعبية الفولكلورية من حيث خطوطها الرئيسية كثيراً ما نجدها مشتركة بين الشعوب، وخاصة المتجاورة، وهذه الملاحم أو القصص أو الحكايات تستند في جانب منها إلى وقائع تاريخية جرت، أو هي أساطير تداولتها هذه الشعوب كما أسلفنا، ومن الفولكلوريات المتداولة بين الشعوب الفارسية والتركية والكردية. أسطورة "فرهاد و شيرين أو خسرو و شيرين"، والتي تداولها الرواة شفاهاً إلى أن نظمها الشاعر الفارسي "فردوسي" صاحب ملحمة الشاهنامة (940-1020)م باسم "خسرو وشيرين"، وخسرو هو أحد الملوك الفرس الذين حكموا قبل الفتح الإسلامي (591-621)م، والملكة شيرين كانت زوجته.

تناول هذه الملحمة أيضاً الشاعر الآذري "نظامي كنجوي" كملحمة شعرية عام 1181م بعنوان "خسرو وشيرين"، وأهداها إلى زوجته التي توفيت وهي في ريعان الشباب. كما تناول الشاعر الأوزبكي "نوفوي" الملحمة شعراً عام 1484م بعنوان "فرهاد وشيرين"، أما المستشرق "ع.علييف" فقد أصدر كتاباً بعنوان "خسرو وشيرين في آداب شعوب

الشرق" 1962م. وألف الشاعر والكاتب المسرحي التركي "ناظم حكمت" مسرحية بعنوان "حكاية حب، أو فرهاد وشيرين"، وقد قدمت هذه المسرحية على أشهر مسارح العالم (موسكو وباريس وبرلين وغيرها من العواصم) لسنوات طويلة. والشاعر الأذربيجاني "فورغوف" ألف مسرحية بعنوان "فرهاد وشيرين" ترجمت إلى العديد من لغات العالم، وتختلف معالجات الشعراء والكتاب لهذه الأسطورة، كما يختلفون في أحداثها وبعض شخصياتها.

والملحمة عبارة عن قصة حب حدثت في منطقة كرمنشاه في شرقي كردستان بين العاشقين "شيرين وفرهاد"، وبعض رواتها اعتماداً على تبعية منطقة القصة إلى الحكم الفارسي، يقولون: عندما تزوج الشاه الساساني خسرو بـ شيرين قسراً، اشترط على فرهاد أن يقوم بفتح نفق في جبل دماوند (بيستون)، لكي يُرجع له حبيبته شيرين، فوافق فرهاد على الشرط، وبدأ بالعمل، وعندما رأى الشاه إصراره، وأنه سينجز العمل تراجع عن كلامه.

مما تقدم يتضح واستناداً إلى أسماء أبطالها ومسرح أحداثها ووقائعها التاريخية، أنها فارسية أو كردية الأصل، وحقيقة لها علاقة بالشعبين الفارسي والكردي. وحسب الشاعر "آغاجي" الذي عاش في الفترة الممتدة من أواخر القرن العاشر الى منتصف القرن الحادي عشر، والذي يذكر إسم فرهاد كشخصية تدور حولها الأحداث حين يتحدث عن الأسطورة الشعبية عن شق قناة عبر صخور جبل بيستون من جبال كردستان. فهي ملحمة كردية شعرية باللهجة الفيلية بعنوان "شيرين وفرهاد" تناقلت شفاهاً جيلاً بعد جيل.

موجز الملحمة

فرهاد كان أميراً في قومه، وشيرين كانت متزوجة من الملك خسرو، وعندما كانا صغاراً رأى كل منهما الآخر في الحلم، وعشقا بعضهما دون أن يعرف كل منهما الآخر. لم يفارق ذلك الحلم مخيلة فرهاد، وعندما كبر خرج يجوب البلدان بحثاً عن حبيبته، متنكراً

في زي درويش. حتى وصل الى مدينة سمع من أهلها بأن شيرين زوجة الملك كانت قد أُجبرت على الزواج منه وهو كبير في السن. وعندما التقى بها صرح لها بأنه عشقها في حلمه وهو صغير، فبادلته بأنها أيضاً أحبته في حلمها وهي صغيرة.

أخذت شيرين تفكر بطريقة التخلص من زوجها، فاتفقت مع أحد أبناء زوجها من زوجته الاولى للتخلص منه، ووعدته بأن تمنحه السلطة والوقوف بجانبه والزواج منه. وينفذ الابن الخطة ويغدر بوالده بينما تولول شيرين وتعلن عن قاتل زوجها الملك، فتتخلص منهما معاً.

يتقدم فرهاد للزواج منها، فيجتمع أعيان المدينة للنظر في الطلب، ولكي يضمنوا عدم ابتعاد ملكتهم المحبوبة عنهم، طلبوا منه أن يشق جبلاً كان قد وقف عائقاً عن تدفق مياه النهر الواقع خلفه إلى الجهة الاخرى، كمهر لها.

يوافق فرهاد ويباشر العمل، وذات يوم تأتي شيرين لزيارته راكبة فرسها "شه ديزْ"، وكانت هناك عصابة تتربص لهما. وأرادوا اختطافها. فتصدى لهم، ولكن شيرين تمنعه خوفاً من وقوع الفتنة. وترضى أن تذهب معهم، فطلبوا منه أن يحفر لهم طاقة في الجبل حيث سيذهبون مع شيرين، فيمتثل لأمرهم. وبعد برهة من رحيل حبيبته معهم، سمع نداءها من بعيد.. جرى خلفهم ولحق بالعصابة وفتك بهم جميعاً، وأنقذ حبيبته.

واصل فرهاد عمله في شق الجبل واقترب من إنجاز عمله. وقبل أن ينتهي تتطوع أمرأة عجوز شريرة شقيقة أحد أفراد العصابة التي قضى عليها فرهاد للتخلص منه. وتطلب من كل الرعاة منع صغار الحيوانات عن أمهاتهم حتى تصل هي إلى الجبل حيث فرهاد منهمك في عمله. ومن عادة الحيوانات حيث تلتقي بصغارها، أن تحدث جلبة عالية. وعندما وصلت إلى فرهاد تناهى إلى سمعه تلك الأصوات الغريبة، فسأل العجوز عن سبب ذلك فاجابته: أن شيرين قد توفيت، ومن شدة انفعاله يقتل العجوز، ثم يرفع فأسه المصنوع من الفولاذ الخالص ويغرزها في قلبه.

وعن بعد ترى شيرين النسور والغربان تحلق على الجبل حيث يعمل فرهاد، فأحست بأنه هناك مصاب جلل، فهرعت إلى هناك مع حاشيتها لتجده غارقاُ في دمائه... يدفن فرهاد على حافة البيستون، وفي اليوم التالي تذهب شيرين لزيارة القبر، فتأخذ معها سكيناً برأسين. تغرز أحد أطرافه في القبر والآخر في قلبها. فتدفن إلى جواره.

ملحوظة:

يقال أنه في ربيع كل عام تنبت وردتان على قبريهما، وتكبرا حتى توشكا على التلاقي، فتنمو صبيرة بينهما تمنع لقاءهما.

قصة "أمير بوتان"

استهلال

القصة الشعرية "يوسف وزليخا" للشاعر الكردي سليم بن سليمان هي نتاج كلاسيكي تقول عنه المستشرقة رودينكو: إنه وسط بين ملحمتي الشاعرين الفردوسي والجامي من حيث أحداثها ومشاهدها، ولكنها قصة شعرية أصيلة تنم عن طاقة إبداعية، وموهبة شعرية متميزة تنزع إلى التجديد والتفرد، ولا تنساق وراء التقليد والمحاكاة، ويبدو الشاعر في قصته الشعرية هذه أقل التزاماً بالتقاليد المتزمتة البالية، وأكثر انفتاحاً على الحياة من الشعراء الآخرين، ولا نجد في نتاجه تلك الغيبيات التي تطغى عادة على مثل هذه القصص كما لدى الشعراء الآخرين.

وقصة أمير بوتان هي ملحمة تحاكي ملحمة "يوسف وزليخا" والتي بدورها تحاكي ملحمة النبي يوسف وزليخا (اسمها راعيل وزُليخا لقبها) التي ذكرت في التوراة والإنجيل والقرآن. فالقصة مستوحاة من قصة النبي يوسف والذي تم بيعه كعبد في مصر، واشتراه العزيز، وعشقته زُليخا زوجة العزيز، وأرادت أن تجرّه إلى فعل السوء، لكنه أبى ذلك.

موجز القصة:

تزوج أحد الأمراء بامرأة ولم يخبرها بمكانته، وأعطاها خاتماً وسواراً منقوش على كل منهما اسمه، ثم أخبرها بأنه سيسافر، وإن تأخر في العودة عليها ان تضع الخاتم في أصبع الوليد القادم إن كان ذكراً، والسوار في معصم الوليد إن كانت أنثى.

وضعت المرأة توأمين ذكر، أطلقت على أحدهما اسم "سركان" وضعت في أصبعه الخاتم، وعلى الآخر اسم "ژيندار" وضعت في معصمه السوار.

كبر الأخوان، وفي أحد الأيام تشاجر سركان مع أحد الفتيان، وضربه، فجاءت أمه، وأنّبته وعيّرته بأن أباه غير معروف. فكانت هذه الحادثة دافعاً للأخوين ليخرجا بحثاً عن أبيهما، وفي إحدى المدن أضاع كل منهما الآخر... التقى سركان بائع حلوى لا أولاد له، فتبناه وصار يعمل معه في متجره. وازدهرت أعمال المتجر لأن سركان كان شاباً وسيماً جميل المحيّا، وانتشر خبر جماله في المدينة، فصار الناس يتهافتون على شراء الحلوى لا رغبة فيها، بل في أن يرَوا الشاب الجميل والوسيم...

تناهى خبر جماله إلى سمع ابنة الوزير، وكان قصر الوزير غير بعيد عن متجر بائع الحلوى، فكلفت شخصين بحفر نفق يمتد من قصر أبيها إلى المتجر، لتتمكن الذهاب من خلاله لرؤية الفتى.

ولما علم الوزير بأمر النفق والفتى وابنته، أمر بإحضاره إلى قصر الأمير لمعاقبته، عندئذ وقعت عينا الأمير على الخاتم في أصبعه، فعرف أنه ابنه، ولكنه لا يستطيع أن يبوح بسره، ولكي ينقذ ابنه، أمر بأن يعاين أشخاص مختصون النفق، فإن كان محفوراً بدءاً من المتجر باتجاه قصر الوزير، يكون الشاب مذنباً، ويستحق العقاب، أما إن كان محفوراً بدءاً من القصر نحو المتجر، فيكون هذا من تدبير ابنة الوزير، ودليلاً على أنها تحبه، وعندئذ يستحقان أن يتزوجا....

وبعد الكشف على النفق، تبين أنه محفور بدءاً من قصر الوزير. عندئذ تم عقد قران سَرْكان على ابنة الوزير، وعاشا في قصر الأمير، وأمر الأمير بالبحث عن ابنه

"ژيندار"، وتنتهي القصة بأن يصارح الأمير ولديه، وأمر بجلب أمهما ليعيش الجميع في قصر الأمير.

مغزى القصة:

إبراز حرية المرأة في الحب، واختيارها لمن تحب، وإبراز دور العائلة من خلال العيش المشترك في نهاية القصة.

نمطية القصة:

القصة محاكية لقصة النبي يوسف، وثمة عناصر مشتركة كثيرة بين القصتين منها:

– كلا الشخصيتين ينحدر من أسرة عريقة: يوسف ابن نبي، وسركان ابن أمير.

– كلاهما تعرّض لمحنة: يوسف أُلقي به في بئر، وسركان تاه في المدينة، وكلاهما اجتاز المحنة، وارتقى مكاناً مرموقاً.

– كلاهما جميل ووسيم، وينتشر خبر جمالهما في المدينة، وتدعى النسوة الأرستقراطيات إلى قصر الملك لرؤية يوسف، ويجتمع الناس أمام متجر بائع الحلوى لرؤية سركان.

– كلاهما تعرّض لحب وأحابيل النساء، وبانت براءة كليهما بطرق متشابهة، فبراءة يوسف ظهرت من خلال تمزيق قميصه من الخلف من قبل المرأة التي أحبته، وبراءة سركان ظهرت من خلال حفر النفق بدءاً من قصر الوزير نحو متجر عمله.

– يوسف وجد إخوته وأحضر أباه ليعيش معه في قصر المملكة، وسركان وجد أباه وأخاه، وأحضر أمه ليعيش الجميع في قصر الإمارة معاً.

قصة (زمبيل فروش – بائع السلال)

وهي رواية فولكلورية كردية معروفة في جميع أنحاء كردستان، ولها أكثر من طريقة في السرد. كتب عن هذه الرواية الكثير من الأدباء والباحثين محللين ومقارنين بسير كل من النبي يوسف و بوذا، والرواية انتقلت إلى الأدب الكردي المدوّن من قبل فقي تيران، وملا باتيي، ومراد خان بايزيدي ابتداء من القرن الخامس عشر، وحديثاً كتبت من قبل فيريك أُوسيف (1934 – 1997)م.

موجز للقصة:

أمير شاب جميل ووسيم خرج ذات يوم إلى الصيد، يرافقه مستشاره وهو أحد وزراء إمارة والده، يرى في جولته جمجمة بشرية بجانب قبر مفتوح أو حفرة في مقبرة، يسأل مستشاره عنها، فيجيبه بأنها جمجمة شخص مات منذ زمن، ثم يسأله عن الموت، وعما إذا كان موت صاحب تلك الجمجمة عن جوع. وأسئلة كثيرة أخرى عن الفقر والغنى، والحياة والموت، والقيامة والحساب، والجنة والنار، وعن مساواة الموت بين جميع الناس، فقيرهم وغنيهم، فيجيبه مستشاره عن كل أسئلته كما يعلم.

يترك الأمير قصر الإمارة، ويرتدي ثياب الدراويش، ويذهب في سبيله، وأثناء تجواله يشاهد أناساً يجمعون عيدان القصب، ويصنعون منها سلالاً. انضم الفتى إليهم، وسألهم عن سبب صنعهم للسلال، فقالوا له إنهم يبيعونها في القرى والمدن، ويكسبون منها قوت يومهم. أعجب الفتى بعملهم فانضم إليهم، وتزوَّج منهم، وراح يجمع العيدان مثلهم، وتعلم منهم صنع السلال، وصار يتنقَّل بين المدن والقرى، ينادي على بضاعته، فاكتسب لقب "زمبيلفروش" من عمله.

وأثناء تجواله في مدينة "فارقين"، يمر من جانب قصر الأمير، فسمعته "گلخاتون" زوجة الأمير، فتعشق صوته، وترسل بعض الخدم، لإحضاره إلى القصر بدعوى أن الأمير يريد أن يشتري سلالاً. وتحاول گلخاتون إغواءه بالنوم معها، لكنه يرفض...

وينتهي به الأمر في السجن، ثم يهرب من السجن، وفي النهاية يصبح أميراً لمدينة آمد/ دياربكر.

مغزى القصة:

تقدير العمل وتثمينه، من خلال إصرار "زمبيلفروش" على إعالة أسرته من كدحه وعمله. وكذلك إبراز حرية المرأة في الحب، واختيارها لمن تحب. والقصة عموماً تمثل نموذجاً للمثاقفة في الأدب الفولكلوري الكردي.

نمطية القصة:

القصة محاكاة لكل من قصة النبي يوسف، وقصة النبي بوذا، وثمة مشتركات كثيرة بين هذه القصص، منها:

– جمال ووسامة بوذا وزمبيلفروش ويوسف، ومكانة كل منهم: بوذا ابن ملك، ويوسف ابن نبي، وزمبيلفروش ابن أمير.

– بوذا خرج من قصره أثناء الاحتفال بعيد الزراعة السنوي، وشاهد كفاح وجهد الفلاحين في العمل، فبدأت التساؤلات في عقله؛ لماذا يجب على المخلوقات أن تعاني بهذه الصورة؟، وزمبيل فروش ترك قصره، وأثناء تجواله يشاهد أناساً يجمعون عيدان القصب، ويصنعون منها سلالاً. فانضم الفتى إليهم، أما يوسف فخرج مع إخوته لتعلم التجارة، فألقوه في البئر.

– الثلاثة تعرضوا لمحن، فبوذا ترك حياة الرفاهية واختار حياة التقشف والألم لبلوغ الحقيقة، ويوسف ألقاه أخوته في بئر، ثم بيع كعبد في مصر، و زمبيلفروش ترك حياة النعيم والرفاهية، إلى حياة الفقر والعوز.

– حاولت زوجة عزيز مصر ان تغوي يوسف، فرفض وسجن، وحاولت زوجة الأمير أن تغوي زمبيلفروش، فرفض وسجن، وذلك بسبب تعففهما الأخلاقي، مما ساهم في ظهور براءة الإثنين، لكن بوذا ترك زوجته الأميرة ياسوهارا في سبيل البحث عن الوسيلة

التي تقود الإنسان إلى القضاء الألم والشهوات ومعرفة حقيقة الخلق، فعانى الألم والحرمان بسبب رغبته.

- كل الزوجات اتصفن بالجمال، واتبعن غرائزهن الجنسية، حاولت اثنتان منهن إقامة علاقة مع غير زوجها، والثالثة حاولت ثني زوجها عن مفارقتها.

- نهايات القصص: بوذا يصبح نبياً، ويوسف يصبح عزيز مصر، وزمبيلفورش يصبح أمير آمد/ ديار بكر.

ملاحظة: تختلف الروايات التي تناولت مفهوم القصة، فتذهب إحداها إلى أنهما التقيا في قمة جبل، وتعاهدا أن يصبحا أخوين، أخاً وأختاً. وثانية تذهب إلى أنهما التقيا عند نبع، ورغبت "گلخاتون" زوجة الأمير أن تقبّله، وإذ تمدّ لسانها في فمه، يموتان معاً، بينما تذهب رواية ثالثة إلى أن ناراً اندلعت من فمها، فيحترقان معاً ويدخلان الجنة. ورواية رابعة تذهب إلى أنهما تزوجا، وخامسة تدعي أن "گلخاتون" تقتل زوجها الأمير، حين حاول أن يقتل "زمبيلفروش"، ثم رحل الجميع (زمبيلفروش وزوجته وأولادهم) إلى مكان بعيد عن ديارهم، وسادسة تذهب إلى أنهما تعاهدا أن يتباعدا، ويذهب "زمبيلفروش" بناء على طلب أبيه إلى ديار بكر، ويصبح أميراً لها.

ملحمة "خج وسيامند"

موجز للقصة:

كان سيامند فارساً يحب المغامرة والتجوال وصيد الغزلان والوعول وغيرها. على الرغم من أنه نشأ يتيماً لم ينعم بحنان الأم ورعاية الأب، وفي أحد الأيام اشترى حصاناً وتوجه إلى جبل "سيباني خلات"، وأثناء تجواله سمع من الناس باسم قبيلة كبيرة بعيدة، فقال في نفسه: لماذا لا أزور هذه القبيلة، وراح يسأل الرعاة في طريقه إليها، من هم وكيف يعيشون ومن يتزعمها؟، وفي الطريق إلى القرية كان يسأل نفسه: هل أنزل ضيفاً على بيت الزعيم، أم أنزل عند رجال أقوياء من أمثالي؟.

وعند اقترابه من القرية ولقائه بأول شخص منها، سأله عن رجال أقوياء في قريته، فدلّه إلى أحد البيوت، فتوجه إليه ليحل ضيفاً على هذا البيت الذي كان يعيش فيه سبعة رجال وأخت لهم تدعى "خجي" (خجي – xecê باللغة الكردية يقصد به خديجة باللغة العربية)، وعندما تلاقت نظرات سيامند و خجي لأول مرة وقعا في الحب .

كانت خجي مخطوبة لأبن زعيم العشيرة، فكرت خجي أمرها وما ستقدم عليه، فقالت في نفسها "نحن ثلاثة أنا وسيامند وابن الزعيم ولا بد أن نكون أثنين فقط، فليكن سيامند" هكذا حدثت نفسها، عرف إخوتها بالأمر وأقسموا على رفض زواجها من سيامند.

تذكر سيامند رفاق الصيد في الجبال، هبت في نفسه هوايته "امتطى الحصان وتوجه إلى الوديان والجبال وبعد مدة صادف جماعة من الغجر زواداتهم مليئة باللحم والرز، فأستغرب سيامند من أمرهم، وقال لهم: من أين لكم هذا الطعام؟ أجابوه: إذا كنت تحب الرز باللحم فاذهب إلى حفلة الزفاف المقامة لأجل خجي وابن زعيم العشيرة، ثارت ثائرته، وامتطى حصانه راجعاً صوب قرية حبيبته، وفي الطريق كان يجادل أفكاره: سأخطف خجي، ولكن هل سأخطفها سراً كاللصوص أم سأخطفها نهاراً أمام الجميع؟.

وعندما التقى بها، قال لها: خجي هل توافقين على ما عقدت العزم عليه، لم تتردد خجي في الموافقة، فنادى سيامند نافخ المزمار وضارب الطبل والمنشد ورمى إليهم قطعاً ذهبية وطلب منهم "أن يعلنوا ويهتفوا "الشاباش" باسمه واسم خجي وعلى شرفهم، خافوا أولاً وترددوا ثم صاحوا: المجد لسيامند، المجد لخجي.

رفع سيامند خجي و أركبها وراءه على الحصان أمام أعين الرجال والنساء وجرى باتجاه الجبل.. حاول رجال الزعيم اللحاق بسيامند، ولكنه كان يسابق الريح، وصعد جبل خلات، وقال لحبيبته: يا خجي أريد الاستراحة، وأن أضع رأسي على ركبتيك وأنام برهة.. وضع رأسه على ركبة خجي وغرق في نوم عميق.

مر سرب من الأيائل، بينها أيلة جميلة يحيط بها سبعة من التيوس، أبعدوا عنها أيلاً أعرج مكسور القرن، اضطرب فؤاد خجي وقالت في نفسها: إن التيوس السبعة هم إخوتي والأيل المبعد هو سيامند والظبية الجميلة هي أنا، وبكت حتى سقطت دموعها على وجه سيامند، فاستيقظ و قال: خجي قسماً بالله لئن كنت ندمت فلن أتزوجك، وسأعيدك إلى أهلك كما أتيت طاهرة بريئة.. .

ردت عليه بالقول:

لولا حبي لك ورضائي بك لما أتيت معك من أول الأمر، ولا عرضت نفسي للخطر والغربة، ولكن حبي لك جعلني أتخلى عن كل ذلك وأرافقك في الوديان والجبال..

إذن ما سبب هذا البكاء إن لم يكن بكاء ندم، فأفصحت له عن السبب، قال سيامند: خجي أنا سيامند وتقارنينني بالأيل الأعرج.. سوف أصيد ذلك الأيل وأذبحه.

وبعد أن سلك درب الأيل رآه واقفاً على صخرة مشرفة على واد سحيق، منفرداً بالظبية الذهبية، سدد إليه السهم في نحره فأصابه، ثم جرّد نصله من الغمد ووضعه على عنقه ليذبحه، فاضطرب الأيل بشدة وصدم سامند صدمة عنيفة ألقت به في الهاوية السحيقة فوق شجرة يابسة مسنونة الأغصان، اخترق غصن حاد ظهره ونفذ من صدره .

مكثت خجي برهة ولاحظت أن سيامند تأخر، فراحت تبحث عنه، وشاهدت الأيل مطروح هناك نصف مذبوح ولكن أين سيامند؟... سمعت أنين سيامند يتعالى من الوادي، أطلت عليه فإذا هو ملقى على ظهره منشوب في الشجرة اليابسة فأجهشت بالبكاء... قال سيامند: كفاك بكاء، أنا في الرمق الأخير، إصعدي إلى الأعلى عسى أن تشاهدي إخوتك... رأت خجي إثنين من إخوتها يتقدمان صوبها ويدققان النظر فيها، ظلت خجي صامتة جامدة من الحزن والخجل، وحينذاك ترامى إلى أسماعهم أنين سيامند آتياً من تحتهم، فقالوا: سيامند ماذا جرى لك؟ رد سيامند: إنكم ترون بأعينكم ما جرى لي...

أخذوا أختهم وجواد سيامند وغادروا المكان كأن شيئاً لم يحدث،.. فكرت خجي: يريدون إعادتي وتزويجي بابن زعيم العشيرة، وهل يوجد من يقارب سيامند حسناً وشهامة.. لا.. لا.. خلعت خجي خلخالها الذهبي ورمته خفية في الطريق ثم قالت أيها الأشقاء نسيت خلخالي هناك انتظروني ريثما أعود به حالاً... صعدت خجي إلى شفة الهاوية، ونادت:

سيامند أفسح لي المكان، سألقي بنفسي إلى جانبك، لا أريد أن أسبب مزيداً من الألم لجرحك العميق...

قال سيامند: استحلفك بالله أن لا تغامري بحياتك، أما أنا فقد كان الأمر خطأ خارجاً عن إرادتي... وقفت خجي وعصبت عينيها الجمليتين بمنديلها الذهبي وألقت بنفسها في الهاوية فوق الشجرة اليابسة واستقرت هامدة بجانب سيامند...

انكفأ الإخوة على أعقابهم راجعين إلى خجي، ورأوا أن أختهم ساكنة بلا حراك بجانب سيامند يهفو عليهما أريج عابق ونسيم عليل.

مغزى القصة:

إبراز للشجاعة والفروسية والتضحية، ودور المجتمع الذكوري في العشيرة، وإبراز لبعض التقاليد البالية في المجتمع الريفي والقبلي التي تدفع بالعاشقين إلى الهرب معاً، والموت وحده الذي فرق بين قلبيهما وحال دون وصلهما... وكذلك دور الحقد الذي كان السبب المباشر في دفع الحبيبة إلى الانتحار بجانب حبيبها، فلو حاول إخوة خجي الاهتمام بجثمان سيامند ودفنه، ربما لا تقدم خجي على الانتحار.

ملحمة قلعة دمدم

أو ملحمة الأمير ذو الكف الذهبية

استهلال

تعد هذه الملحمة أحد أهم وأشهر ملاحم البطولة في تاريخ الكرد، وجرت أحداثها في القلعة المسماة "دمدم" بين الكرد والفرس في العام 1605م في زمن الشاه اسماعيل الصفوي. والقلعة تقع في شمال شرقي كردستان، وحسب ورودها في كتاب "شرفنامة" فإن قلعة دمدم كانت تتبع رئيس عشيرة برادوست، والبرادوستيون كانوا يقطنون اورمية، وته رغة، ومه رغة، وبعض المناطق الأخرى.

عندما التجأ أمير خان إلى الشاه الصفوي عباس بعد هروبه من السلطان العثماني، تمّ إعادة رئاسة عشيرة برادوست إليه، إذ وصلت أنباء شجاعته إلى مسامع الشاه، وكان اسمه على لسان جميع أهل المنطقة، فأعاد الشّاه عباس إليه رئاسة القبيلة، وعوضه عن كفّه التي قطعت لأصابتها بطلق ناري في معركة جرت قبل سنوات خاضها لمساعدة حاكم سوران، بكفٍ مصنوعة من الذهب، ولذلك كان يلقّب بـ الكف الذهبية*.

إن أحداث هذه الملحمة ليست من نسج الخيال، وإنما تستند إلى وقائع حقيقية هزّت مشاعر ووجدان الأدباء والشعراء الكرد على مر الأجيال، فنظموا فيها ملاحم شعرية ونثرية تمجد ابطالها، والاختلاف في هذه النتاجات الأدبية هي من حيث وسائل التعبير وأساليب الصياغة والمعالجة الفنية، وهذا أمر طبيعي لاختلاف الرؤى والأساليب.

تناول هذه الملحمة باحثون وكتاب كرد ومستشرقون شعراً ونثراً، ومنهم المستشرق الروسي الكسندر زابا الذي نشر أول ملحمة شعرية عن صمود هذه القلعة في عام 1860 في بطرسبورغ، وهي تنسب إلى الشاعر الكردي الكلاسيكي فقي تيران، كما تناولها الكاتب والشاعر جاسم جليل في كتابه "أغاني الجبال" الصادر في يريفان عام 1970، والكاتب والشاعر عرب شمو أصدر كتاباً في يريفان عام 1966 بعنوان "دمدم"، كما قدمها الدكتور اورديخان جليل بشكل بحث لنيل شهادة الكتوراة من جامعة بطرسبورغ عام 1960، ثم نشرها في كتاب عام 1967، في موسكو بعنوان "الخان ذو الكف الذهب الكردي – دمدم".

موجز الملحمة:

كان لعشيرة برادوست زعيم اسمه "أمير خان"، وقد شيد قلعة "دمدم" لحماية نفسه وأبناء عشيرته وإمارته من شرور الأعداء، وبعد أنّ أتمّ إكمال بناء القلعة التي تضمّنت العديد من الغرف والصّالات ومخازن الأعتدة، وصلت رسالة إليه من الشّاه عبّاس يطلب فيها إسكان ثمانية آلاف من مجموع عشرين ألف من قطّاع الطرق الجلاليين الذين هربوا من العثمانيين، وهذا الطلب من الشاه ما هو إلا مكر وخديعة للإستيلاء على القلعة والتحكم بأهلها وشعبها، وقد قوبل هذا الطلب بالرفض من قبل أمير خان والعشيرة كلها، حتى لو كلّفهم ذلك حياتهم وأموالهم وأرواحهم.

قام الشاه بجلب الآلاف من عساكره وقادته وجنوده للهجوم على القلعة والسيطرة عليها، ومع بزوغ الفجر اشعلت نيران الحرب واستبسلت المنطقة التي كانت بأمرة عفدال بك أحد قواد أمير خان، وشتتوا شمل الجلاليين ذوي الطواقي الحمر. كانت "فيان" حبيبة عفدال بك تشارك النسوة في ملء مخازن بنادق المقاتلين، وتشتهر نساء وفتيات الكرد على مرّ التاريخ بأنهن خير ظهير ومساند للمقاتلين.

لم يكن الكرد داخل القلعة يعانون من أي نقص، فقد كان لديهم طعام وفير، والخندق المحفور تحت القلعة يوصلهم إلى ينبوع ماء، لم يكن العدو يعلم بوجوده، ومع اشتداد المعارك بين الطرفين بمرور الأيّام، بادر "حسن خان" قائد القزلباش باللجوء إلى الشاه عباس، لطلب مزيد من العون والإمداد.

أرسل الشاه رسالة لأمير خان كتب فيها:

"إستناداً إلى الأمر الصادر من الشاه العظيم، أبدأ بمحاصرة القلعة بجيش يفوق عدداً وعدّة قواتكم بعشرين مرّة فليس أمامكم أية فرصة ولكي لا تسيل دماء أكثر، آمرك بأنّ تسلّم نفسك وتفتح أبواب القلعة وإلا نضطر إلى قصف القلعة بالمدافع بعد أربع وعشرين ساعة من الآن".

الإمضاء: قائد الجيش/ الوزير الأعظم، معتمد الدولة، صدر في السادس والعشرين من شهر شعبان، من العام 1017 هجريّة (اليوم الخامس من كانون الأوّل من العام 1608 م).

وكان رد أمير خان: ليعلم الجميع في هذا العالم، أن البرادوستي لن يطأطئ رأسه للوزير الأعظم، ولن يسجد للشاه عباس، فإما النصر ونيل الحقوق، وإما التضحيّة والفداء والشهادة في سبيل الوطن.

ومع اشتداد المعارك وزيادة الصراع، لم يهدأ لـ فيان بال على حبيبها عفدال بك، فهي دائمة الخوف عليه، ومن جانبه بالرغم من التعب والمسؤوليّة التي يتحمّلها في المعركة، لم تغب عن شفاه عفدال بك الكلمات الرقيقة الّتي تمسّ شغاف قلب فيان، فهو دائم الخوف والقلق عليها وهي تتحمل متاعب المعركة وتزوّد المقاتلين بالأعتدة والرصاص. هذا يعني أن العاشق مهما شغلته متاعب الحياة ومتاهاتها، لن ينسى من أحبه، وسهر الليالي من أجله.

وكما عادة الخونة بين الكرد، فإن محمود كيهكاني خان أهله وشعبه ووطنه، وكشف مكان الينبوع الذي يزوّد أهل القلعة للعدو، وبذلك وضع أهل القلعة في حالة مأساوية بعد أن جفّت الحفر من الماء، إلا أن عفدال بك وبعض الجنود خرجوا من القلعة في وقت متأخر من الليل إلى عيون الماء، وتمكنوا من قتل الحرّاس الستة هناك، وجلبوا الماء بالمطرات إلى داخل القلعة.

قرّر قائد العدو بالهجوم على القلعة لاحتلالها بأي ثمن، جمع قادة الفرق ومعاونيهم، وحدّد لهم مهامهم وأصدر لهم أمراً "إمّا احتلال القلعة أو موتكم جميعاً"، ثم بدأ الهجوم بالقصف المدفعي على القلعة، ثم تقدم السلالم الخشبيّة الطويلة باتجاه القلعة من أربع جهات، وبدأ الهجوم الشامل، واستغرقت المعارك أكثر من شهر استطاع جيش العدو من إقامة معسكر لهم قرب القلعة، وتمكنوا من احتلال البرج الأوّل وهدمه، والمسمى ببرج (البيشمركة– الفدائي) الذي كان بأمرة (قره بك). وفي نفس الليلة مات الوزير

الأعظم معتمد الدولة الذي كان قائداً عاماً لقوات الشاه. فخلفه "محمد بك بيكدلي" قائداً عاماً.

ومع مرور الوقت، واشتداد المعارك ضعفت قوّة المقاومة عند المقاتلين في البرج التابع لـ عفدال بك، فساد القلق والاضطراب في نفس فيان التي كانت في حركة دائمة تملأ مخازن بندقيات المقاتلين بالرصاص، وتسقي الماء لذاك، وتضمّد جراح ذاك...

وكانت الانتكاسة باختراق طلقة لصدر فيان، وهي تضمّد جراح ساق حبيبها عفدال بك، فوقعت في حضوره تلفظ أنفاسها. ومن حزنه الشديد سحب اقسام بندقيّته، وبدأ بإطلاق النار نحو العدو، غير عابئ بأيّ شيء إلا الثأر والانتقام، ولم يكن يعلم بأن معظم المقاتلين الّذين كانوا معه في البرج قد استشهدوا، وإذا بصراخ يعيده إلى وعيه، حينما صاح في وجه (محمود) الّذي التف من حوله ليقتله، إلا إنّ عفدال بك اصطاده، وقال له: أيّها النجس الخائن مت الآن! ثم أصابته طلقة غادرة، فتنهد وكأنه تذكر وجه حبيبته وسقط تحت أنقاض القلعة.

أما أمير خان ورفاقه الباقين فقد اتفق مع المحتلين على وقف القتال ونشر السلام، حفاظاً على أرواح باقي العشيرة، وبشرط عدم إسكان الجلاليين في القلعة، وأثناء التوقيع على الاتفاقية خان الفرس وعودهم، ودخل الطرفان في قتال عنيف وشرس، وأسلّموا الروح إلى بارئها، لتكون نوراً مضيئاً للتاريخ الكردي على مرّ الزمان.

مضامين الملحمة:

تظهر الملحمة مفاهيم إنسانية وقيم جمالية وروح قومية ومشاعر وطنية، بالإضافة إلى الأمور التالية:

- مشاركة المرأة الرجل في القتال والدفاع والصمود، وفيان هي رمز للمرأة الكردية الشجاعة التي تأخذ دورها إلى جانب الرجل في معارك الدفاع عن الأرض، وتضحي بحياتها في سبيل ذلك.

- إظهار بأس وشجاعة الكرد في القتال والصمود دفاعاً عن أرضهم وديارهم.

- إن الانكسارات والنكسات في تاريخ الكرد لم تحدث بسبب التخاذل والجبن، وإنّما حدثت بفعل الخيانة (خيانة بعض النفوس الضعيفة)، و محمود كيهكاني خادم ابن الأمير عفدال بك قام بهذا الدور من خلال حرمان أهله من المصدر الوحيد المياه. وهذا أحد الأسباب الرئيسة الذي جعل العدو ينجح في دخول القلعة.

- إظهار الغش والخديعة اللذان يلجأ إليها العدو لتحقيق أغراضه، وينخدع بها الكرد، وتمثّلت في تظاهر العدو بقبول الصلح مع الأمير خان.

* وفي رواية أخرى: ان الشاه قد تنكر في زي تاجر ومر على خيمة الامير الكردي قرب أورمية، وأن كف الامير قد احترق وهو يناول جمرة نار ليشعل بها الشاه غليونه، فكافأه الشاه بكيس من الذهب وضعه في كف الامير.

** وفي رواية ثالثة: أنه قد ذهب الى بلاط الشاه من تلقاء نفسه، وعمل سائساً لخيول الشاه، وذات مرة هاجمته زمرة من قطاع الطرق فدافع عن نفسه دفاع الأبطال، واستطاع إنقاذ الخيول وقتل معظم أفراد الزمرة، ولكنه فقد كفه الأيسر في المعركة، فأمر الشاه بصب يد من الذهب له.

ملحمة "مم وزين"

الشخصيات الرئيسية في القصة

مم: شخصية إيجابية واقعية، مخلص لحبه، قوي أمام أعدائه، لا يتزحزح عن آماله، مستعد للتفاني والتضحية في سبيل حبه النقي الطاهر، ليصل به إلى الحب المثالي الصوفي.

زين: شخصية قفزت من حب واقعي إلى قمة حب أفلاطوني، بعد أن مرت بعوائق ومنغصات وعذابات للوصول، وبعدما تيقنت بأن ما جرى لها ولحبيبها كان قدراً مكتوباً،

استغفرت للمنافق "بكر" الذي حطم آمالهما، وطلبت دفن جثته قرب مرقد مم باعتباره كان حائلاً دون زوال عشقهما، بل كان سبباً لحقيقتها.

ومثل آخر على سمو حب مم وزين وتساميه على الحب الدنيوي موت زين التراجيدي وهي تحتضن شاهدة قبر مم أمام الجمع الغفير من المشيعين، وقبول شقيقها الأمير وكل الحاضرين فتح مرقد مم ودفنها معه بدون حاجز.. ليسمع الحضور لفظة "مرحبا" تنبعث من قبر مم لثلاث مرات.

بكر: شخصية واقعية، عمل ضمن إطار أساليب السياسة وإدارة الحكم، وكان يرى أن أفعاله اللئيمة تبررها مصلحة الدولة وتقوية مركز الأمير، وازدياد هيبة السلطة.

الأمير زين الدين: شخصيته تمثل الحاكم المطلق المحافظ على تقاليد السيادة والحق الإلهي في الحكم، ومع سذاجته كان ينظر إلى مصلحته ومصلحة إمارته قبل كل شيء.

ملخص القصة

كان للأمير زين الدين حاكم إمارة بوتان شقيقتان جميلتان تسكنان في مدينة جزيرة (عاصمة الإمارة)، الأخت الكبرى تسمى "ستي" والصغرى تسمى "زين". وكان للأمير قوة خاصة من جيشه تتكون من مئة شاب يرأسهم القائد (تاجدين) ابن وزير الديوان، وله شقيقان (عارف و جكو) من الرماة الشجعان، وله صديق اسمه (مم) يعتبره أخاه الروحي، و مم هو ابن كاتب ديوان الأمير، وهو شاب وسيم شجاع يتصف بالإباء والمعشر الحسن والأخلاق الحسنة.

من عادة الكرد منذ القدم الخروج إلى المروج والبساتين في عيد النيروز الذي يصادف يوم الحادي عشر من آذار، ومنذ الصباح الباكر خرجت الأختان ستي و زين للتنزه بلباس الرجال، ومن جانب آخر خرج مم و تاجدين من المدينة باتجاه الحقول، وعندما اختلطا بالجموع لاحظا اضطراب على مقربة، فاستفسرا شيخاً من المتواجدين بالقرب

منهما، فأجاب الشيخ بأن ثمة شابين قويين كساحرين يجعلان من الجموع سكارى دون خمر، فانتفض تاجدين ومم وقررا أن ينازلا الشابين.

وعندما اقتربا منهما هالهما جمالهما وكأنهما شاهدا مَلَكين من الملائكة، وبعد أن تبودلت النظرات رقت القلوب وسلكت أرواحهم طريق الحب. ومن شدة هيامهما وقعا مغشياً عليهما، ولما أفاقا وجدا نفسيهما وحيدين وقد تبدل خاتميهما. وبعد أن تفحص تاجدين خاتمه وجد اسم (ستي) منقوشًا في باطنه ووجد مم اسم (زين) مكتوباً على خاتمه، وهنا أدركا أن صاحبي الخاتمين هما فتاتان تنكرتا في زي شابين.

ترك اللقاء أثراً كبيراً في قلبي الفتاتين، وتمكنتا بواسطة مربية عجوز من معرفة الشابين، وأخبرتهما العجوز بأن الفتاتين أحبتهما وهما مستعدتان للزواج بهما. عم الفرح قلبي الشابين ببعد أيام من العذاب والاضطراب. وأرسل تاجدين وفداً من الأعيان لخطبة (ستي) من الأمير، فوافق على زواجه منها، وجرت مراسيم الزفاف بصخب وأُبهة.

كان للأمير بواب أو حاجب ماكر نمام يدعى (بكر) يكن لتاجدين حقداً كثيراً، ويحاول الإيقاع به في كل مناسبة، فأتى يوماً إلى الأمير ليسمم أفكاره وليعبر عليه مكائده فقال له: إنك أيها الأمير قد تسرعت بتزويج شقيقتك لتاجدين فلم يكن يليق بها إلا الملوك والقياصرة، وما تاجدين إلا من خدم الأمير، فأجابه:

أيها الأحمق ما ينفعني القياصرة والملوك عندما تحتدم المعارك؟ من لي بحمل السيف غير تاجدين ومم والآخرين؟ إلا أن بكر قال له بخبث:

نعم، أيها الأمير، لكن أمثال هؤلاء لا يستحقون الإحسان الذي تغمرهم به، فمن يوم ما أغْدقتَ على (تاجدين ابن اسكندر) النعمة أصابه الغرور وسيأتي يوم لا محالة ينافسك فيه على العرش!

رد عليه الأمير: كيف؟

أجاب: عندما زوّجته من شقيقتك الكبرى "ستي" قام بإهداء شقيقتك الصغرى "زين" إلى صديقه مم!!

عندها غضب الأمير غضباً شديداً، وأقسم أن يمنع زواج مم من زين مهما كانت الظروف والأحوال.

بقيت زين كسيرة الخاطر، بائسة، وهي تعلم أن حظها من الحياة هو مكابدة العذاب والحرمان. أما مم الهائم الممنوع من الوصال، فيتجرع الألم والعذاب.

في أحد الأيام خرج الأمير مع حاشيته إلى الصيد، وأرادت زين أن تتمشى في حديقة الأمير الواسعة، وأثناء تجوالها رأت مم يأتي صوبها ليتم اللقاء بينهما، فكان لقاء الحب الخالص، الذي زاد في لهيب قلبيهما اشتعالاً، وعندما تركا الحديقة ورجعا إلى القصر سمعا وقع أقدام حشد غفير مع صوت الطبول والنقارات والأبواق، وأسرع مم بالاتكاء على أحد أعمدة القصر وأخفى زين تحت عباءته الفضفاضة، ولم يتحرك من محله رغم مجيء الأمير ومعه تاجدين وبكر وجمع من الحاشية. وعندما سأله الأمير عن سبب وجوده في القصر أجابه:

أن مرضه قد اشتد عليه فجاء إلى حديقة الأمير للتفريج عن نفسه بالتفرج على الأزهار والأطيار ولصيد ما تصل إليه يده ما دام الأمير قد خرج إلى الصيد، وقد رأى في حديقة الأمير غزالاً أبيض غاب قبل مجيء الأمير بفترة وجيزة. فأدرك تاجدين مغزى كلامه، لكنه ترجى الأمير أن لا يحمل هذيان مم المريض محمل الجد، وهرول مسروعاً إلى داره المجاورة للقصر وأشعل فيها النار وتصاعد الدخان وعلت صيحات النجدة لإطفاء الحريق، فهرع القوم إلى الدار المحترقة وخلت الساحة لزين كي تخرج من مكمنها وتنجو بنفسها نتيجة تضحية تاجدين.

في أحد الأيام أخبر بكو الأمير بأن مم تحدى قراره ولم يترك حب زين، وقد انتشرت قصة حبهما بين الرعية، وما زال يأمل بالزواج منها. فاستشاط الأمير غضباً، فقال له

بكو حتى يكتشف الأمير بنفسه تعلق مم بحب زين، أطلب من الحاشيته أن يعدوا له مجلساً مع مم ويوصيهم بأن لا يتسرب خبر الدعوة إلى تاجدين.

عندما حضر مم إلى المجلس طلب منه الأمير أن يلعب معه الشطرنج بشرط أن يلبي المغلوب طلب الغالب. وكان بين حرس الأمير فتى يدعى كوركين على صداقة حميمة مع مم استطاع أن ينسحب من المجلس خلسة ويخبر تاجدين وإخوته بالمكيدة، أسرع تاجدين وإخوته بالوصول مدججين بالسلاح، وتغلب مم وربح لثلاثة أشواط. إلا أن بكراً المفسد لاحظ زين تتفرج عليهم من نافذة مقابلة لهم، فانتهز الفرصة وطلب من الأمير تبديل مكان مجلسه مع مم ويواصلان اللعب، وما إن جلس مم قبالة الشباك ووقع بصره على حبيبته حتى فتر ذهنه عن مواصلة اللعب، وغلبه الأمير ستة أشواط، وغنم الأمير الفرصة لتحقيق مأربه فطلب منه تنفيذ الشرط الذي هو إخباره عن اسم الفتاة التي يحبها ليتمكن من تزويجه بها.

وبصراحة تامة كشف مم حبه لزين... بدى الانزعاج على الأمير من كلام مم واعتبرها انتقاصاً من هيبته، ومن شدة غضبه أمر الخدم بإلقاء القبض على مم وقتله... نهض مم شاهراً خنجره، وقام تاجدين وإخوته بالوقوف أمام مم وطلبوا من الخدم الامتناع عن أي فعل يسيء إلى مم، لكنهم لم يستطعوا المضي إلى أبعد من ذلك تجاه حكم الأمير، وقال تاجدين إنه ليس ضد أوامر الأمير، فأمر الأمير بحبس مم في أحد أبراج القلعة.

عانى مم في سجنه المظلم، وكابد آلام الفراق عن زين ورفاقه، لكنه أحال زنزانته إلى صومعة ليخلو بنفسه مع الله، لا يفكر إلا بالحب الخالص المرتفع فوق الأغراض الدنيوية، ومن جهة أخرى فإن زين عانت العذاب والألم بعد فراق مم، وحرمت على نفسها كل معالم الفرح، لكنها أعطت النموذج الحسن في صبرها ونكران الذات في سبيل حبها، فجلبت عطف الكل بمن فيهم شقيقها الأمير.

أثر فراق مم في تاجدين كثيراً، ورغم مساعيه الكثيرة لم يتمكن من عمل شيء لإنقاذه من السجن، وفي أحد الأيام قرر مع إخوته أن يقابلوا الأمير ويطلبوا منه بإلحاح ينم

عن القوة إطلاق سراح مم، وأمام هذا التصميم القوي استجاب الأمير لطلبهم بعد أن أيقن بأن حب أخته لـ مم طاهر فوق الشبهات، ووافق على زواجهما.

ذهبت زين بكامل زينتها إلى السجن لتنقل بنفسها إلى مم الخبر السار، لكنها وجدته جثة هامدة. فكانت الفاجعة، ولم يتمالك تاجدين نفسه وهجم على بكر وأرداه قتيلاً. لكن زين استغفرت له وطلبت أن يدفن على مقربة من قبر مم، وتحت أقدامه دفن بكر. ولدى حضور زين مراسيم دفن جنازة مم ولمسها لشاهدة قبره لم تستطع أن تتمالك المشهد، فأسلمت الروح فوق قبره، وطلب الأمير أن تدفن زين بجانب مم في القبر نفسه ....

وبقيت قصة عشق مم وزين خالدة في القلوب لأنها تمثل النبل والطهر والتضحية.

مضمون ومغزى القصة:

تصوير للحياة المدنية والحضارية في إمارة بوتان وعاصمتها مدينة (جزيره)، من عادات الصداقة والإخلاص وتقاليد الأعراس والأعياد والألعاب، وعرض موضوع الحب في صورة راقية تظهر دور المرأة الإيجابي في الحياة. مع تجسيد رموز الإخلاص والوطنية.

ويمثل "مم" أفراد الشعب المخلصين والمتفانين في سبيل نيل الحرية، بالرغم من التضحيات والعذاب الذي كابدوه في سبيلها، واللجوء إلى القوة في النهاية لتحرير مم من السجن من قبل ممثلي الشعب والقوات المحاربة... يقول باسيل نيكتين: "خاني يصور في ملحمته الشعرية (مم و زين) بكردستان، وكأنها سجين مقيد بالأغلال، وأنه يبين لنا الوسائل والسبل التي ينبغي اللجوء إليها من أجل انقاذ الوطن".

قصة "الوزير و العجوز"

من عادة أمير أحد الإمارات الكردية قديماً، التجول في المدينة والاطلاع على أحوال الرعية، فطلب من وزيره تجهيز موكبه لتفقد أحوال الرعية.

في اليوم التالي تحرك الموكب إلى المدينة واستقبل الموكب من قبل الناس بالأهازيج والترحيب الحار لاهتمام الأمير بهم، وسؤاله دائماً عن أحوالهم ومعيشتهم والاستماع إلى طلباتهم.

أثناء سير الموكب في أحد الأزقة خرج أحد العجائز وهو يسحب بحماره وراءه يحمل براميل ماء للبيع فقد كان يعمل سقا، مما تسبب بتوقف الموكب، فتدخل الحراس لإبعاد العجوز عن الطريق، وبينما العجوز يعتذر منهم، طلب الأمير من الحراس أن يتوقفوا عن إبعاد العجوز لأنه يريد محادثة العجوز، فجاؤوا به إليه، ودار بينهما الحديث التالي، بدأها الأمير متسائلاً:

ألم تزرع مبكراً أيها السقا؟

العجوز: بلى سيدي، فقد زرعت مبكراً، ولكنه نبت مؤخراً..

الأمير: هل هو مهر أم ظهر؟

العجوز: إنه مهر أميري العزيز

الأمير: وما أحوال البعد؟

العجوز: البعيد أصبح قريباً جداً سيدي.

الأمير: وما أخبار الاثنان؟

العجوز: لقد أصبحا ثلاثة أميري.

أثناء المحادثة اقترب الوزير وهو ينظر لهما، تارة إلى الأمير وتارة إلى السقا العجوز، ولكنه لم يفهم شيئاً، ويتحرق إلى استيعاب الحديث بين شخصين لم يلتقيا قبلاً وليس بينهما معرفة سابقة... وأخيراً قال الأمير للسقا العجوز: لا تبيعه رخيصاً!

وأكمل الموكب طريقه حتى انتهى ورجعوا للقصر...

وفي المساء اقترب الوزير من الأمير واستفسر عن لغز الحديث الذي جرى بينه وبين السقا العجوز، ولكن الأمير رفض، وقال له:

إنك وزير فكيف لم تفهم الحديث وأنت معي ما يقارب السنين!

خجل الوزير وانسحب بهدوء إلى منزله... ولكن عزّ عليه النوم عندما حان وقته، حاول أن ينام ولكن هيهات، لأن نيران الفضول قد اشتعلت في جسده، فنادى على حراسه، وخرج في ذلك الوقت المتأخر من الليل، وتوجه إلى منزل السقا العجوز...

استفاق العجوز مذعوراً ومرعوباً من صوت الحراس وهم يطلبون منه فتح الباب، فهرول المسكين وفتح الباب فإذا بالوزير بشخصه، اعتقد العجوز بداية أنه بسبب عرقلته لموكب الأمير جاء الوزير، فأخذ يعتذر متوسلاً، ولكن الوزير طمأنه وأخبره أنه جاء لكي يشرح له ما جرى بينه وبين الأمير.

ولكن العجوز استسمح من الوزير بأنه يريد 500 قطعة ذهب مقابل ذلك، فقال له الوزير إنه كثير، فطلب منه العجوز أن ينسى الأمر إذا كان لا يهمه، ولكن الوزير وافق وطلب منه أن يشرحها له وغداً يأتي إلى ديوانه ليأخذ الذهب، ولكن العجوز رفض وقال:

وإن لم تعطني فمن سيصدق أن فقيراً مثلي له دين ب 500 ذهبة عند الوزير؟ فاقترح على الوزير أن يأتي بالذهب غداً مساءً ويأخذ الشرح...

وافق الوزير على مضض ومضى، وفي اليوم التالي أخذ الذهب وأعطاه للعجوز، ولكن العجوز طلب منه أن يعود في الغد لأنه لا يأمن الوزير فربما بعد أن يأخذ الشرح يرسل بحراسه ويأخذون منه الذهب ويضربونه، ولذلك فهو يحتاج يوماً آخراً حتى يخبئه في مكان أمين...

غضب الوزير، ولكن ما باليد حيلة فرجع مرة أخرى، وأصبح يعد الساعات حتى حان موعده، وهنا أدخله العجوز للمنزل وجلبت زوجته الشاي للوزير الضيف، فبدأ العجوز بشرح الألغاز:

أولاً: عندما رآني الأمير بتلك الحالة حزن لأجلي فقصد بكلامه "ألم تزرع مبكراً؟"، أي ألم تتزوج مبكراً؟ فأجبته إنني زرعت مبكراً ولكنه أينع مؤخراً، أي أنني تزوجت مبكراً ولكن أطفالي ولدوا مؤخراً.

ثانياً: عندما سألني "هل هو مهر أم ظهر؟" أي هل هم فتيات أم ذكور؟، فأجبته إنه مهر أي فتيات..

ثالثاً عندما سألني "ما أحوال البعيد؟"، أي كيف هي عيناك وهل ترى جيداً؟ فأجبته لقد اقترب البعيد جداً، أي إنني بالكاد أرى إمامي ولا أرى البعيد واضحاً.

رابعاً: عندما سألني "ما هو أخبار الاثنان؟" أي أقدامي، فأجبته لقد أصبحا ثلاثة، أي أستند على العكازة.

خامساً: وهو متعلق بك وزيري الكريم، لأن الأمير أحس بلهفتك على معرفة تلك الألغاز، لم يخبرك لكي تتوجه إلي، وهنا أراد مساعدتي فطلب مني "أن لا أبيعه رخيصاً"، أي أن آخذ منك ذهباً كثيراً أعيل به نفسي وأولادي إلى أن يكبروا وأرتاح في خريف العمر...

مغزى القصة:

حكمة الأمير وسرعة بديهة العجوز، وقلة خبرة الوزير...

أراد الأمير مساعدة العجوز الفقير عن طريق معاقبه الوزير بدفع مبلغ من المال للعجوز، وذلك بسبب قلة فراسة الوزير الذي عليه أن يفهم الأمور بحكم منصبه.

المعرفة والذكاء لا يتعلقان بالمنصب، وإنما بالفراسة والخبرة.

نوابغ وشخصيات أدبية كردية

الكرد والتراكم المعرفي

العلاقة الوطيدة والوثيقة، بين القراءة والكتابة، وآثارها على التطوير في سائر حقول المعرفة، تنطلق من ما يسمى ب "الوعي"، وهو من نتاج العقل، مثل: التأمل والتفكير، الذاكرة والسلوك، التحليل واستنباط القواعد والمعادلات، ربط المقدمات بالنتائج، ثم اتخاذ القرارات. لذلك تكون الخطوة الأولى للعقل هو وعي الذات أولاَ، ومن ثمّ إدراك ومعرفة البيئة والمحيط تالياَ.

إن الوسيلة التي تحقق العلاقة الآنفة الذكر هي القراءة في كتب الوجود الكوني، بأشكالها المختلفة، وما يبنى عليه من عالم مخيالي افتراضي، سواء أكان ذلك المخيال شعرياً أو صورياً، وهي تعتبر منصة الانطلاق نحو الإبداع الأدبي أو العلمي بداية، ومن ثم ليشمل الحقل والحيز الفسيح للثقافة عموماَ، وبالتالي منطلقاَ نحو الإبداع والاختراعات العلمية والتكنولوجية، التي تخدم المجال البشري بعمومه.

ولذلك فإن التراكم المعرفي يأتي أولاَ، يليه الارتقاء بالمعرفة ثانياَ، والكتابة هي الجسر الذي ينقل المعرفة من السلف إلى الخلف، لكي يبنوا عليها، ويضيفوا إليها.

يرى العالم الأنثروبولوجي "فيليب ديسكولا" بأنَ هناك زمنان: زمن خطي، وزمن تراكمي... أي أنّ المجتمعات التي لا تجيد إلاّ القراءة، يكون زمنها خطياَ، تتسم ثقافتها بالشفاهة والضحالة، وعرضة على الدوام للنسيان والزوال، وكأنّ زمنهم هذا ساكن، ولا يعوّل عليه للتقدم والارتقاء، أما المجتمعات التي امتلكت أدوات وآليات الكتابة في التدوين والتوثيق والتخزين، فهي تمتلك خزاناَ معرفياَ، يمكن تسميته بالذاكرة الجمعية لأي تكتل، أو مجموعة بشرية، والكتابة تزيد من استمراريته، وتنقله إلى الأجيال المتعاقبة، هذا الخزان هو ما يعول عليه، كمنصة تنطلق منه الأجيال اللاحقة، إلى مواقع وآفاق جديدة ومتقدمة.

ولنعترف بأن هذا التراكم المعرفي، قد حُرِمت منه الذاكرة والحاضنة الثقافية الكردستانية، نتيجة افتقادها لأدوات التدوين والتوثيق لفترات طويلة، ولو أنها كانت متقطعة، وترافقت مع فقدان آليات الحكم والسيادة في غياب كيان الدولة الكردستانية، بعد انهيار الدولة الميدية، والتي ساهمت سلباً على التراكم المعرفي بشكل عام.

أن اللغة هي جوهر الهوية (ناسنامة بالكردية) لأي أمة، وهي حاوية وحاضنة تاريخ وتراث وآداب وأفكار هذه الأمة، أي حاضنة البنية التحتية للأمة، هذه البنية تحركها وتدفعها، الملكات والغرائز الفطرية، التي تهدف إلى تأمين مستلزمات ومقومات البقاء والاستمرارية، إلى جانب بنية أخرى هي البنية الفوقية، والتي هي نتاج العقل والفكر الجمعي لهذا المكون البشري، والتي تهدف إلى ترويض وتطويع الملكات الفطرية والغرائز، والارتقاء بها وتهذيبها، وكلا البنيتين في تفاعل، وتأثير متبادل، ومستمر، بعلاقة طردية، أي أن ضمور وانحسار أي منهما يؤثر سلباً في الأخرى، كما إن تطور وازدهار أي منهما، يؤثر إيجاباً في الأخرى.

نوابغ ساهموا في الترا كم المعرفي الأدبي الكردي

إن بدايات التدوين في الثقافة الكردية، يعود إلى عصر الدولة الميدية. والأبجدية الكردية كانت تستعمل حتى عصر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، فقد كتب أحمد بن وحشية النبطي الكلداني، في كتابه (شوق المستهام في معرفة رموز الأقلام) في سنة "241 هـ – 856م"، موضوعاً عن الأبجدية الكردية، قائلاً: لقد رأيت /30/ مجلداً من الكتب الكردية مكتوبة بالحروف الكردية، (يوجد في الشام/ دمشق أحد هذه الكتب عنوانه "غرس النخي") وقد نشر الكاتب الكردي "محمد الملا عبدالكريم" صورة أبجدية قديمة نقلاً عن كتاب إبن وحشية، وفيها دوَّن إبن وحشية، مقابل كل حرف من حروف هذه الأبجدية الكردية ما يقابله من الحروف العربية.

أصبحت اللغة العربية، هي اللغة الرسمية لجميع الشعوب الإسلامية غير العربية، وخاصة عندما تم تعريب دواوين الحكم في الأقاليم في عهد الخليفة الأموي عبد الملك

بن مروان، حيث كانت لغة الدواوين تكتب باللغات المحلية، فكانت دواوين الشام تكتب باللغة اليونانية، ودواوين مصر تكتب باللغة اليونانية والقبطية، ودواوين العراق تكتب باللغتين: الفارسية "الفهلوية" والكردية.

وفي مناطق كردستان كانت اللغة الكردية هي لغة الدولة في دفاتر ديوان الخراج، حتى عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وتنفيذاً لسياسة تعريب الدواوين قام الحجاج بن يوسف الثقفي (والي العراق)، بإرسال "صالح عبد الرحمن" بديلاً عن مسؤول ديوان الخراج الكردي واسمه (زادان مه روخ) الذي تعامل مع مسؤول الخراج الكردي خلال استلام المهام، بخشونة وقلة احترام، الأمر الذي أدى إلى الخلاف بينهما، فأمر الحجاج بقتل زادان. وتم ترجمة جميع الدفاتر وأمور الدولة إلى اللغة العربية، ومنعت ترجمة القرآن إلى اللغات غير العربية في تلك العصور، وحتى الأحاديث النبوية، وكتب التفسير.

كل إجراءات التعريب ساهمت في تطوير اللغة العربية، ولكون الأبجدية العربية هي لغة القرآن وتفسيره ولغة الحديث، وفرضت فرضاً على الشعوب الإسلامية، استبدلت هذه الشعوب بالأبجدية العربية مع إضافة بعض الأحرف لتتلاءم مع المخارج الصوتية للغتهم، فمثلاً: العثمانيون أضافوا سبعة أحرف إلى الأحرف العربية لتصبح 35 حرفاً بدلاً من الـ 28 العربية، إلى أن استبدلها "أتاتورك" بالأبجدية اللاتينية عام 1928 م، والفرس أضافوا اربعة أحرف، والكرد أضافوا عليها عشرة حروف، وما زال بعض الكرد يكتب بها، أما الغالبية فتستخدم الأبجدية اللاتينية في الوقت الراهن.

شخصيات أدبية:

الأدب الكردي المدوّن، منذ نشوئه وحتى القرن الرابع عشر الميلادي، إبتدأ بالشاعر الصوفي بابا طاهر الهمداني(937 – 1010)م، ومروراً بشعراء اليارسان (أهل الحق) الآخرين، خلال (901–1600)م، وأبرزهم:

بير شاليار (1006-1098)م، شاخوشين (1015-107م)م، سلطان إسحق (1272-1388)م، عابدين الجاف (1320-1394)م، بابا يادگار (1359-1480)م وانتهى بالشاعر بابا جليل ددواني (1478-1560)م.

و من القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر الميلادي، فإن أبرز الشعراء باللهجة الگورانية (وكانت سائدة لقرون عدة كلهجة أدبية في بقاع واسعة من كردستان) هو الشاعر الصوفي الملاّ بريشان (1356-1421)م، ومروراً بالشعراء: عيل بك الجاف (1492-1553)م، بيساراني (1643-1791)م، ألماس خان(1702-...)م، ولي ديوانة (1745-1801)م، وانتهى بالشاعر رنجوري (1750-1809)م.

أما في بدايات القرن التاسع عشر وحتى نهايته فكانت النهضة الشعرية في جنوبي كردستان في ظل الإمارتين البابانية والأردلانية، حيث تناول أوضاعهما السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، مع بروز الحركة الصوفية (الطريقتين القادرية والنقشبندية)، ومن أهم الشعراء في هذه الحقبة:

نالي (1800-1856)م، سالم (1805-1869)م، كردي (1812-1850)م

والثلاثة يعتبرون من أعلام النهضة الشعرية باللهجة الأدبية الفتية وهي السورانية (الكرمانجية الوسطى).

أما غلام رضا أركوازي (1775-1840)م، ميرزا جامريزي (1776-1836)م، صيدي هورامي (1784-1848)م، كوماسي (1798-1878)م، مولوي (1806-1882)م، فأشعارهم باللهجة الگورانية (الهورامانية) التي كانت ماتزال سائدة أدبياً في بقاع أوسع من إنتشار اللهجة السورانية.

وفي هذه الحقبة أيضاً يبرز شعراء في مناطق أردلان، موكريان، سوران وكرميان، ومن أبرزهم:

حاجي قادر (1816–1897)م، فقي قادر هموندي (1830–1890)م، محوي (1831–1906)م، الشيخ رضا طالباني (1837–1910)م، وفائي (1844–1902)م، سالم سنه (1848–1911)م. ومن خراسان؛ جعفر قلي زنكلي (1814–1905)م.

أما في شمالي كردستان حيث اللهجة الكرمانجية التي أصبحت لهجة أدبية مدوّنة منذ أوائل القرن الرابع عشر الميلادي، فإن نهضة الأدب الكردي كانت من قبل أبرز شعرائها، من أمثال:

علي الحريري (1530–1600)م، ملاّ احمد جزيري (1567–1640)م، فقي تيران(1650–1707)م، أحمدي خاني(1650–1707)م، ملاّ احمد باتيي (1675–1760)م، علي ترموكي (1592م – ؟)، إسماعيل بايزيدي (1654– 1709)م، شريف خان (1689– 1748)م، مراد خان البايزيدي (1737– 1784)م، ملا محمود بايزيدي (1797–1868) م، ملا يونس الهلكاتيني، بيرتو هكاري (1756–1825)م.

أما أحد أبرز شعراء الكرمانجية الشمالية (لهجة قديمة) فهو وداعي (1790–1850)م.

المصادر و المراجع:

1. الواقعية في الأدب الكردي – الدكتور عزالدين رسول 1964.
2. تاريخ الأدب الكردي – الأستاذ علاء الدين سجادي.
3. القضية الكردية – د. بله ج شيركوه.
4. الأكراد "تاريخ شعب وقضية وطن" – احمد تاج الدين.
5. القاموس الكردي الحديث – علي سيدو الكوراني.

6. تاريخ الأكراد – توماس بوا (ترجمة محمد تيسير ميرخان).

7. تاريخ الكرد وكردستان – باسيل نيكيتين.

8. محمد أمين عثمان . مم وزين، شرح وتحقيق، بغداد، 1990م.

10. علي سيدو كَوراني . من عمان إلى عمادية، مطبعة السعادة، مصر، 1979م.

11. د.شاكر خصباك . الأكراد دراسة جغرافية أثنوغرافية، بغداد، 1972م.

12. الشرفنامة من تأليف الأمير شرمخان البدليسي، تعريب ملا جميل روزبياني، بغداد، 1953م.

13. محمد سعيد رمضان البوطي، مم وزين، تأليف أمير شعراء الكرد وأدبائهم أحمد خاني، بيروت، دار العلم للملايين.

14. الأكراد – مينورسكي.

15. العقد الجوهري – ملا احمد زفنكي.

19. "سياحة أوليا چلبي في كوردستان" ترجمة سعيد ناكام.

20. رؤوف عثمان "الأدب المقارن والنقد التطبيقي في الأدب الكوردي".

22. "تاريخ الأدب الكوردي"، الأستاذ الدكتور معروف خزندار.

نوافذ مطلّة على التاريخ

هيڤي قجو Hêvî Qiço

قاصة وكاتبة سورية كردية، لها العديد من المؤلفات المطبوعة والنصوص المنشورة.

قاضي محمد(1) والشمعة الأولى...!

ابتسامةٌ نقيةٌ كانت تتورّدُ على محيّاه، صفاءٌ في البصيرة، جذوةُ أملٍ تُنبئُ بما لا يتوقعه العرّافون، كان "قاضي محمد" يفكّر ويحلم بشيءٍ واحد: علمٌ بشمسٍ ذهبيةٍ علامةً على الكينونة الكردية، سيعانق العَلم سماء مهاباد الشاسعة في ساحة ..."Çarçira" الرجل البشوش بلحيته البسيطة سيبتر إشارات الاستفهام والخوف ويعلن مالم يتنبّأ به حتى المتفائلون: جمهورية مهاباد...الخطوة الأولى، الحمامة الأولى، الشمعة الأولى في كينونة الكرد المحاصرة والمخنوقة...هكذا يتجسد الحلم على حينِ أعداءٍ لم يكونوا بغافلين...كان الكرد يمسكون بقرني الحقيقة لكن "أصدقاءهم" كانوا يعدُّونهم لقمة سائغة للشاه الفارسي، سيحرق جيش الفرس "مهاباد" الجميلة وسيُشنق الرجل الهادىء الذي قال كلمة مهمة قبل أن يصعد منصة الإعدام: " Kurdstan welateke û nabe çar" كردستان جسد واحد وليس أربعة أوطان...!!!

إما كردستان أو الفناء...!

صاحب الحلم الشّاسع، الرجل الذي كان قاب قوسين أو أدنى من الإمساك بأطراف حلم راود الكرد عبر التاريخ، الرجل الذي ائتمنه "قاضي محمد" لحظةَ الحقيقة على "علمٍ بشمسٍ ذهبيةٍ" ليرفرف على جبال كردستان في أربع من جهاتها. سيخوض **البرزاني(2)** بحارَ الألم ليصل إلى حافة الأمل مع الآلاف من البيشمركه من أدنى

بلاد الكرد إلى أقاصيها قاطبةً، شيءٌ واحد كان يدفعهم للقتال: إزاحة الحقد عن هضبتهم والعيشُ بكرامةٍ فيها. سيقاوم القائد الكردي اليأس بإرادةٍ من حديدٍ وهو يرمي بقولته الشهيرة على أسماع البشمركه: "ربما لا أرى كردستان محررة لكنكم سترونها"، هكذا كان الحلم يتجذّر سنديانةً في قلوبهم... سيتدفق الشرُّ من داخل بلاد الكرد وخارجها ليخنق الحلم لكن "زهرة الشلير" أبت إلا أن تنمو في قولةٍ شهيرةٍ للرجل الأسطوري: إما كردستان أو الفناء...!

نار نوروز الأبدية!

في تلك البلاد التي خيَمَّتْ عليها العتمة منذ إعدام "سعيد بيران" سيصرخ شابٌّ في مقتبل العمر وفي قاعة محكمةٍ فاشيةٍ: "المقاومة حياة" قبل أن يغمى عليه من شدة التعذيب، بالطبع لا أقصد هنا سوى "**مظلوم دوغان**"**(3)** الذي فاجأ جلاوزته بإضاءة سماء السجن بشعلة نوروز، قال في نفسه: لا بد أن أضرم النار؛ فكاوا الحداد ينتظر نار الكرد الأبدية، سيفعلها مظلوم دوغان ويغدو شعلة نار دافئة. سيلقى أبشع صنوف التعذيب في سجون الذئاب الرمادية لكنهم لن ينجحوا في كسر صمته الحديدي. وليس من المهم هنا أن أسردِ لكم كيف استشهد لكن ما هو الأهم من كلّ شيءٍ قوةُ الحياة في قولته الأخيرة: "شئتَ أم أبيتَ أيها القاضي؛ فإن كردستان قادمة وستواجه عينيكَ الحاقدتين"...!!

لست بآسف قطٌّ!

سعيد بيران(4)

لم يكن يتلو تعاليم "الدين" في المساجد فحسب وإنما كان مصاغاً بروح كردية خالصة، سيختاره الكردُ رئيساً لآزادي (جمعية استقلال كردستان)؛ ليُفاجىء الطاغية التركي بانتفاضة كردية عارمة في العيد القومي الكردي (21 آذار 1925).

لم يكتفِ الشيخ الجليل بالمطالبة بالحقوق القومية للكرد وإنما بحقوق "الآخر" أيضاً؛ لذلك سينضم إلى ثورته الهائلة الآلاف من "الشركس والعرب والأرمن والآشوريين"، ستبتلع الثورة في غمضةٍ عينٍ الولايات الشرقية الكردية برمتها فيرتعب الطغاة هلعاً في أنقرة.

لكنّ للخيانات سمٌّ، إذ ستنهض التناقضات بين القبائل الكردية وسيعلن طغاة الترك فدية للقبض على الشيخ الجليل.... هكذا ستنكسر تلك الثورة وسيُعتقل الشيخ الجليل مع رفاقه؛ لكن الروحَ الكردية المتمردة تظل مشتعلة في روح البيراني أمام حبل المشنقة وهو ينظر في أعين القتلة بجسارةٍ: إن الحياة الطبيعية تقترب من نهايتها ولم آسف قطُّ عندما أُضحّي بنفسي في سبيل شعبي. إننا مسرورون لأنَّ أحفادنا سوف لن يخجلوا منا أمام الأعداء!.

سمكو (5) والبيانو الذي تركه صامتاً!

كأنَّ ملامحَهُ الجميلةَ لحظة الولادةِ كانت تُنبىء بأنه سيكون روبن هود الكرد أو الشرق...!!

يحوز سمكو على زعامة عشيرة شكِاَكْ الكبيرة ولما يتجاوز من العمر أربعة عشر عاماً. سمكو، إسماعيل آغا الشِّكَاكِيْ، قهرمان كردستان: سيجعل من الانتفاضات ضد الفرس شغله الشاغل؛ عملاً بالمأثور الكردي الشهير: البطل الذي لا يقلق رؤساء مئةٍ من الأعداء ليس ببطلٍ!

سيعلن البطل المهيب نفسه ملكاً على مملكة كردستان المستقلة مما جعل الشاه الفارسي يفقد شعر رأسه. وفي خطوةٍ أولى يفتتح مدرسةً لأبناء المملكة باللسان الكردي، وبجانبها يشارك في إصدار جريدة سماها "الكرد"، هذا هو الكردي الذي كتب عنه هاملتون الإنكليزي: سمكو أشهر سياسي أنجبته كردستان من الأبطال.

لكن ثمة "خبر عابس" في حياة هذا الرجل وثمة حماقة لا تُغتفر ارتكبها حين وقع في فخٍّ نصبه له الفرس حيث مكمن الغدر، وهو الغدر ذاته الذي وقع فيه جده وشقيقه ومن جاء من بعده! كيف وقع سمكو الذكي في هذا الفخ؟! وهو القائل: إن الفرس قتلوا أجدادنا وسآخذ بالثأر منهم...!

آه يا سمكو...ما شأن البيانو الذي تركته في قلعتك وأنت ماضٍ إلى الفخِّ الذي كان متعطشاً لموتك...!

عروس الكرد...!

بحذرٍ طفوليٍّ كنت أتلصّصُ على تلك اللوحة المنقوشة على جدار غرفةِ جارنا، اللوحة المرسومة باللون الأسود لفتاةٍ تتدلى من حبل مشنقة، جسدها مقسّم إلى أجزاء: الرأس مع الشعر المسدول نحو الأرض، الجذع مع اليدين والساقان تتأرجح في الهواء. كنت أحاول فهم طلاسم هذا التشكيل الفني بعقلية طفلة صغيرة، فظلت أطياف هذه اللوحة ترافقني دوماً إلى أن أمسكت بالجواب: يريدون الموت لي لأنني كردية...! فكان الاعتقال نصيب هذه الكردية الجريئة، لم يوفر أزلام النظام العراقي وسيلة تعذيب إلا ومارسوها على جسدها. **ليلى قاسم(6)** نورٌ أضاء حلكة كردستان ولبوّة عرّت عقلية الظُلَّام ولم تركع لجلاديها. لن تنسى ليلى أن تهدي خصلات شعرها لأختها الصغرى، وترتدي ثياب نوروز جديدةً منشدةً "أي رقيب" وهي تتقدّم إلى حبل المشنقة.

عروسُ الكرد تُزفُّ إلى مثواها الأخير في أَأْنق ثياب....!

الكردي العنيد: سيد رزا(7)!

انطفأت ثورةُ الشيخ سعيد؛ لتشتعلَ ثورة السيد رزا.

الكرديُّ العنيدُ الذي هزَّ عرش الذئاب الرمادية، حين حاولت السلطة الفاشية دمج الكرد في بوتقتها، متوعدة الرافضين بمصير جهنمي، إلا أنها لم تفلح؛ إذ بالكاد سرقت الذئابُ أنفاسَ الراحة حتى أشعل السيد الكهل ناراً أخرى تُشتّت عنهم طمأنينتهم وسكينتهم،

سيعلنُ ديرسمَ أرضاً كردية، لكنَّ الذئاب هي الذئاب؛ فتلجأ إلى المخادعة وترتكب حمامات الدم على نحو مروّع، لكنَّ الرجل المديد واصل بثَّ الرُّعب في قلوبهم..

في لحظة ما سيفكّر بحسن نية من أجل إحلال السلام بين الكرد والسلطة الفاشية إلا أن الذئاب الرمادية تغدر به وبالأسود الذين معه؛ فتقتادهم إلى حتفهم. سيدرك سيد رزا الفخّ الذي نُصب له؛ فيمشي نحو منصة الإعدام بشموخ، دافعاً بالجلاد الغجري جانباً، واضعاً الحبل حول عنقه، وقبل أن يضرب الكرسي بقدمه، سيقول جملته الشهيرة:

"لا تحلمي أيتها الذئاب الغدارة لن أكون قتيلاً بل سأكون شهيد الكرد من أجل كينونتهم الحرة...!"

منجولى(8) يا إرادة الخلود !

ليس من الضرورة أن الأساطير تهبُّ علينا من أزمان سحيقةٍ، الأساطير بيننا تنمو كالعشب وتنتشر ! كيف استطاعت امرأة كردية أن تصنع من ذاتها أسطورة على عتبات القرن العشرين؟

تكسر مريم خان تابوهات العشيرة وأعرافها وتقاليدها، لتطارد الزمن بحثاً عن الخلود، منجولى، مريم خان، المغنية ذات الصوت السَّاحر، صوتٌ من موجٍ وحريرٍ ودفءٍ سترسم خريطةً تبدأ بشمال كردستان إلى الشآم حيث ستقايض حلمَ الغناء بالراحة والسكينة والزوج ـ الأمير. تمضي عن دمشق، لتترك في (عين ديوار على نهر دجلة) أثراً ومنها إلى جنوب كردستان فبغداد حيث تدشّن أسطورة امرأة كردية تحترف الغناء، لتدير القسم الكردي في إذاعة بغداد.

كلما تناهى صوت مريم خان تموّج الحرير في الريح!

منجولى يا تمرُّد الروح الكردية يا إرادة الخلود!

حيث تسكر الكلمات!

يا لهذا الإيقاع السَّاحر الذي ينثال من اسمها: **عيشه شان(9)**، الشلال المتدفق من أقاصي جبال سيبانى خلاتى.

الطفلة المتيقنة من موهبتها سجلت آنذاك شريطها الأول سراً، كل ما كان يحيط بها حاول أن يكسر إرادتها عن الغناء، لكن الطموح ظلَّ حمامة حلم في يقظتها، كانت تأبى إلا أن تبوح تلك الحنجرة بأجمل الأغاني، ستغني في إذاعة عنتاب، لكن الحصار من قبل الذئاب الرَّمادية في محاولة خسيسة منها؛ لئلا تغني بالكردية، بيد أنّها لن تكون الكردية عيشه شان إذا لم ترفرف الأغاني على شفتيها بلغتها الأم حيث تسكر الكلمات.

ذاتَ حفلةٍ يطعنها ذئبٌ أخرقُ وهي تزيّن المسرحَ أميرةً كرديةً، يلتئم جرحها فتغادر تركية إلى أوربا ثم يبطش بها الشوق نحو بلاد (ممو زين)، لتعود فيتألق نجمها وتضيء مسارح أستنبول بحرير صوتها الأخاذ. المرأة الفريدة بقدّها وصوتها، عيشه شان المرأة التي تحدّت تقاليد مجتمعها الكردي والنظام التركي شعاعُ نجمةٍ مستحيلة في أفق الكرد القلق أبداً...!

حامد بدرخان(10): دروب آسيا

ما أن أسمع الاسم:"آراغون" حتى تجتاح شواطئ ذاكرتي أمواج كلمات تسافر بي إلى جماليات الأدب وسحر قصائد الحب الموشاة بالأمل والتفاؤل.

كرديٌّ عنيدٌ سيتخذ اسم الشاعر الفرنسي الشهير علامةً لنفسه: "حميد آرغون" مراوغةً لمغبة الاعتقال في تركيا الكمالية، هو ذاته الشاعر حامد بدرخان الذي لم تثنه ظروف الحياة الصعبة عن مواكبة حلمه، سيهرب مع عائلته إلى تركية جرّاء ضغوطاتٍ من قبل الآغوات في قريته شييه " Şiyê" إحدى قرى عفرين. هناك يكمل دراسته؛ ليمسك بنواصي اللغتين التركية والفرنسية ويغدو رفيقاً للشاعر التركي ناظم حكمت، ثم يطوي الطرق إلى فرنسا حيث يلتقي بآراغون نفسه، ليعود بعدها إلى تركية التي بدأت تلاحق

اليساريين وتعتقلهم ومن ضمنهم حميد آراغون، فيفرُّ مع مجموعة من رفاقه من السجن إلى دمشق.

هناك في دمشق يتواصل مع مجموعة مثقفين كرد ومن بينهم اللساني (جلادت بدرخان) الذي سيقدّمه للناس باسم حامد بدرخان، ومن ثم ليعود إلى مسقط رأسه (عفرين) ليتعلم اللغة العربية وليوقع باسمه الجديد كتاباته، التي بلغت ثلاثين ديواناً باللغات التي كان يتقنها. في حوار له مع رياض الصالح الحسين يقول: ومثلما النيزك الملتهب يسقط من أعالي السماء، تسقط الكلمات على الأوراق على شكل آلهة مجنّحة يسمونها الشعر!

إنه الكردي حامد بدرخان، الراكض على دروب آسيا بذكريات ضائعة...

محمد أمين زكي(11): هيرودوت الكرد..!

قدّم الكرد مؤرخين كباراً في اللغتين العربية والفارسية: ابن الأثير وابن خلّكان وشرف خان شمس الدين البدليسي قديماً، وكان لابدَّ من مؤرخٍ كردي مختلفٍ لغةً ومنهجاً، كان لابدّ للتاريخ أن يتكلم باللغة الكردية على يد المؤرخ العلامة (محمد أمين زكي)، هيرودوت الكرد في العصر الحديث. هكذا سيزور هيرودوت الكردي كهوف التاريخ ومغاوره وسلاحه منطق التاريخ وأراشيفه بدلاً من الاتكاء على الخرافات والحكايات المبعثرة هنا وهناك للقبض على جذور الكينونة الكردية التي نمت من امتزاج شعوب الجبال: (لولو، كوتي، كورتي، جوتي، جودي، كاساي، سوباري، خالدي، ميتاني، هوري، نايري) مع شعوب هندو ـ أوربية هاجرت إلى كردستان في القرن العاشر قبل الميلاد (الميديين والكاردوخيين)، لتنمو شجرة الكينونة الكردية وتتفرّع في سماوات هضبة كردستان. لكن المؤرخ الكردي لم يتوقف هنا فحسب وإنما بدأ يستعيد شتات هذه الكينونة المتناثرة فكان عمله الجليل (مشاهير الكرد وكردستان في العهد الإسلامي)، كما لو أنه أبى إلا أن يعيد الكائن إلى كينونته. محمد أمين زكي أيها الصياد الذي ألقى بسنارته في بحيرات التاريخ فكان صيدك مدهشاً، مصابيحَ أضاءت دياجير التاريخ حول الكرد...!

جزري(12): للعشق مقام لا يُضاهى!

تباغته الشمس فيمضي مسرعاً نحو جدران المقبرة، يستظل شجرة في تلك الفسحة الخارجة عن إرادة الأحياء، هناك يطلق العنان لمخيلته فضاءً فتزهر شقائق النعمان عشقاً. يلمح على حين غمضة الأميرة الساحرة بجمالها: "سِتْيَا بِسْكَ كَسْكْ" كفراشة تفترش زهور قصرها، يهيم الجزري بها جنوناً، لينشد لسانه أريج الكلام، بثلاث لغات يتغزل بها إلى جانب الكردية التي تسمو به فيتدفق نبع الكلام رقراقاً بهياً. الصباحات تبدأ بمحبوبته وتنتهي بغابة قصائد! الجزري صوفي المشرب، يحلّق به الغمام ليتحد مع العالم شغفاً، حيث تُضاء المخيّلة والروح والقلب بيقين العشق... يا جزريُّ، أيها العاشقُ: يا مزاراً من يقين يَهِبُ الطمأنينة لمن احترق هياماً وشغفاً!!

أحمدى خانيه(13): هدية الوجود...!

أربعُ لغات، بحارٌ من الأسرار والأنوار كان يغوص فيها الكرديُّ أحمدى خانيه.

أي لغةٍ سيختارها لاصطياد الخيال شعراً؟ حليب الأم عسليُّ المذاق، لم يخطئ الهدف، سرّح الكلمات الكردية على إيقاعات صهيل دجلة ثم صقّلها بورق أشجار الجوز ليصطاد عاشقين في وقدة العشق: "مم وزين"، عاشقين في دنيا الكرد وتاريخهم. لكن أحمدى خانيه سيذهب بعيداً متأرّقاً بسؤال الوجود وحرقته: لماذا الكرد إلى الآن دون دولة؟

جلس في ظل شجرة "جلو" ونظر إلى أمواج نهر دجلة استعاد صورة بطله ممو وبطلته زين قال في نفسه: لا قيامة للكرد دون لغتهم. ستمضي به الإرادة إلى تأسيس مدرسةٍ وابتكار معجم بعنوان شائق" نوبهارا بجوكان" وقصائد صوفية ليمتحن بها طاقات الخيال مع لغته الأم وإذ بها تضاهي اللغات الأخرى، الكردية لغة مم وزين، أغنيةُ دجلة وفرات، أزيز الرياح في جنبات جودي وزاغروس...

أحمدى خانيه هدية الوجود للكرد ينشد حكمته على إيقاع مياه دجلة ولما...!

هوامش

(1) – قاضي محمد (1893 – 1947) زعيم كردي ورئيس جمهورية مهاباد في كردستان الشرقية.

(2) – مصطفى البرزاني (1903 – 1979) زعيم كردي من كردستان الجنوبية.

(3)ـ مظلوم دوغان عام (1955. 1982) من الأعضاء المؤسسين لحزب العمال الكردستاني PKK في كردستان الشمالية.

(4)ـ الشيخ سعيد بيران (1865. 1925) قائد ثورة 1925 من كردستان الشمالية.

(5). إسماعيل (سمكو) آغا ابن محمد باشا ابن علي خان (1887. 1930) زعيم كردي من كردستان الشرقية.

(6)ـ ليلى قاسم (1952 – 1974)، هي سياسية كردية من كردستان الجنوبية.

(7)ـ سيد رزا (1937 . 1939) قائد انتفاضة ديرسم من كردستان الشمالية.

(8)ـ مريم خان (1904. 1945) مغنية من كردستان الشمالية.

(9)ـ عيشه شان (1938 . 1996) مغنية من كردستان الشمالية.

(10)ـ حامد بدرخان (1924. 1996) شاعر من كردستان الغربية.

(11)ـ ممد أمين زكي (1880 – 1958) مؤرخ من كردستان الجنوبية.

(12)ـ أحمد ملا جزري 1570 . 1640) شاعر ومتصوف من كردستان الشمالية.

(13)ـ أحمدى خانيه (1650. 1707) فقيه وشاعر وأديب من كردستان الشمالية.

الكتابة أن لا تقف عند حدود المسموح والممنوع

وجيهة عبد الرحمن

روائية وقاصة وشاعرة كردية سورية

الكتابة لغة الشعوب في التعبير عن أهدافها وقضاياها في مواجهة كلِّ ما هو عالق أمام كينونتها، لذا لا يمكننا الكتابة بمعزل عن قضيتنا الخاصة، التي تشكل هويتنا الوجودية بغض النظر عن الانتماء إلى الجنس البشري الذي يتكوَّن مسعاه من أهداف نبيلة غاية في الإنسانية ومرهفة في التعامل مع الآخر الذي لا يمت له بصلة، وإنَّما الجامع لهما هو ذلك العرق البشري الذي كوَّن تلك السلالات، لقد لعبت الذاكرة الجمعية للشعوب الدور الأبرز في تكوين نتاجها الأدبي، كما هو الحال لدى الكرد الذين نهلوا من أدبهم الشفاهي الكثير الذي تحوَّل فيما بعد إلى مدوِّنات سامية للتعريف بهم كأمة لا تختلف في تكوينها عن باقي الأمم والشعوب، ولكن ما يلفت الانتباه هنا إلى أن الكثير من الأدب الكردي كُتِب بلغة الآخر الذي هيمن عليه واستحوذ على تفاصيله، فكانت اللغة هي الأداة الأكثر تأثيراً في هؤلاء الذين لم يجدوا مناصاً سوى أن يكتبوا أدبهم بلغة الآخر وقد كان لهم في ذلك أسبابهم التي باتت واضحة وجلية للعارف بأمر الكرد المستعمرين من قبل العديد من الكيانات الغاصبة، فكتبوا باللغة العربية والتركية والفارسية، الكيانات الرئيسة الغاصبة لأرضهم والساعية بكل ما أوتيت من بأس إلى صهرهم في بوتقتها القومية، اللغة التي كانت أداتها في محاربتهم وقد أدت تلك الحرب مهمتها في دفع القسم الأكبر من الكرد المغتصبين من قبل تلك الكيانات إلى التعلم بلغة غير لغتهم الأم، الأمر الذي أدى بهم إلى كتابة أدبهم بغير لغتهم بل بلغة تلك الكيانات الغاصبة، ولكن ما يُحسب لتلك الفئة من الكتّاب أنهم إلى حدٍ ما استطاعوا توظيف ذلك لصالحهم الخاص، إذ تمَّ قراءة نتاجاتهم بلغة المغتصِب وبذلك أصبح

ذلك الأدب بوابة الآخر للتعرف على ثقافة الكرد بتنوع فروعها، كما هو معلوم أن الأدب الكردي غني بفروعه (الشعر- القصة- الرواية...) حاله كحال باقي الشعوب، استطاع الكاتب الكردي الذي يكتب باللغة العربية جعل ما يكتبه نافذة يطل منها العالم على الثقافة الكردية وإن كان عن طريق الترجمات أيضاً، لما لها أيضا من أهمية بالغة في أداء مهمة الإيصال.

قصتي مع الكتابة ...

كلنا نسعى إلى الحياة بطريقتنا الخاصة، نُخضع أنفسنا لامتحانات شتى ومحاكمات مختلفة، نلوذ بالفرار أحيانا، وأحياناً أخرى نثبت أقدامنا في بقعة نخالها مساحتنا الفضفاضة التي تقينا من نائبات لن تخطر لنا على بال، كانت الكتابة على الدوام هي امتحاني الأصعب في مواجهة الأصعب، في أن أكون أو لا أكون، في أن أزيل الغشاوة عن عيني لرؤية أوضح وأفصح تعبيراً عما كان يعتمل في داخلي لموجودات لن تكون غالباً على مقاسنا، ولكننا نعمل عمل الخياط الذي يُخضع قطعة لباس إلى القياس، يقينا مني أنني بالكتابة سأنجو من الكثير الذي كان يُظلم العديد من الزوايا في داخلي.

أن تكتب يعني أنك قادر على العيش بطريقتك الخاصة، وفق مقاييسك ومنطق مافاتك، ومما كان سيضيف إليك شيئاً والذي قد يتحول لاحقا إلى هويتك وكلماتك التي بها ستغير العالم من حولك وفق منهج غاية في السلاسة، بما أنك حينها ستكون ذلك الذي كنتَ تطمح إليه، وذلك الذي كان قابعاً في داخلك ومتوارٍ عن الأنظار.

هكذا بدأت، هكذا كتبتُ ليس كل ما كان يخطر لي، وإنما بصورة أعمق وأدق بالغوص في الحياة الواقعية، لم أبتعد عن ذاتي وعن الآخرين، خاصة أنني ابنة تلك العائلة التي كانت على الدوام تحوِّل القبح المحيط والبشاعة إلى جمال من نوع فريد، كان لديركا حمكو حيث ترعرعت الفضل الأكبر في نسج مقاساتي الجديدة، أن تكون منتمياً لها يعني أنك على الخط السريع للوصول إلى وجهتك دون عوائق صعبة، كل شيء هناك ينطق بلغة تفهمها (النهر الذي لا اسم له، بستان حسني آدم، كرم حنا ججو، مزرعة

حنا لالو المخيفة، مدرسة ناظم طبقجلي الابتدائية ... بيتنا الكبير.. الكبير جداً حيث الحياة ممكنة بكل الطرق)، حين كنتُ لا أزال غضَّة تلحق بي الضرر نسمة عابرة، تغرقني في بحر من الأوهام والخيالات، الذكورية التي ابتلى عالمنا بها والتي لم تنفك تلاحقني في كل ما كنت أكتب لدرجة أنني امتنعت عن طرح اسمي في الساحة الأدبية لستة عشر عاماً لسبب واحد هو أنني أنثى، تلك المدة كانت كافية لأعمل على مداواة نفسي والشفاء من داءٍ ألمَّ بنا كنساء ولم يُكتشف له الدواء بالرغم من وصول العالم الأرضي إلى القمر والتفكير بإنشاء المدن على الكوكب الأحمر، لاحقتني نسويتي كمجرم انتهك عرض البشرية، ثم استيقظت ذات صباح لأقرر إنَّما النجاة من كل ذلك يكمن في الكتابة، بالكتابة سأنجو، فكتبت القصص التي اقتبستها من عمق الواقع بعد معالجتها في مختبري الأدبي، كتبت الكثير منها، حتى وصلتُ إلى غايتي وكان ذلك حين بدأتُ أتلقَّى اتصالات من أماكن بعيدة بأن ما كتبته قد غير حياة إحداهن وإن تلك القصص إنَّما هي طوق نجاة، في البداية فاجأني الأمر بسؤال: كيف لنا أن نغيِّر العالم من خلال كتابة قصة قد تكون من نسج الخيال أو واقعية ولكننا نضيف إليها توابلنا الخاصة لتخرج بنكهة ما نريد، مستهدفين بها فئة معينة من البشر الذين لا يختلفون عنَّا في نمط العيش والشغف بالحياة.

قد ندرك ماهيتنا حين نتلمَّس بأيدينا نتائج ما اقترفناه، كل ما اقترفته من كشف للمستور في تلك القصص ساعدني في أن أتخطى عائق كوني أنثى، بل أصبحت ممن يجد في جنسه التميُّز والهبة الإلهية، ثم جاء بعد ذلك كل ما أردت قوله بصيغة أوضح وبشكل مباشر.

كتبت الكثير من الشعر في بداياتي، لكنني أصدرت منه ديواناً واحداً فقط والباقي لايزال مخطوطات دواوين في كمبيوتري، لكن الرواية كانت على الدوام العالم المؤرق لي، حتى جاء اليوم الذي فتحتُ أبوابها بمفاتيحي الخاصة والتي كانت في جيبي الأيسر ناحية القلب، قريباً جداً من العقل، أول رواية كتبتها كانت الزفير الحار الرواية التي لا

يتجاوز عدد صفحاتها 126 صفحة من القطع المتوسط ، والتي حدَّدت مساراتي اللاحقة فيما نالته من حظوة لدى القرَّاء، كانت زفيراً للكثير الذي كان يخنقني ويخنق مدينة الحسكة والكرد الذين كانوا أهم قضية طرحتها في مجمل ما كتبت من قصة وشعر ورواية، بتوظيف الفرد الإنسان وقضاياه العامة والمتشابهة في معظم بقاع الأرض.

اورد هنا بعض ما قاله الباحث والكاتب الكردي إبراهيم محمود عن رواية الزفير الحار: (نجد السرد مغايراً طبعاً، والمناخ مختلفاً كذلك، وخطوط تحرك الساردة في الرواية تلتزم ما هو متخيل ومرسوم في ذهن الكاتبة، إذ نكون إزاء مجتمع كامل، بكل منغّصاته وتجليات حيواته المختلفة. ثم سرد حيوات عالقة وخانقة بالترافق معاً: الساردة باعتبارها داخلة في زحام الحدث الروائي، وهي لا تخفي عذابها بوجود أعراف وتقاليد ذكورية ضاغطة عليها).

وفي المحصّلة كانت الذاكرة مقر هذه الأصول المتشابكة والساخنة بتداعياتها، دون أن تغلق على النهاية لأن الاتصال لما يزل قائماً، كما لو أن الحدث لا زال مفعَّلاً في المجتمع. وجملة النساء اللواتي أودعن السجن لأسباب لها صلة بما هو ذكوري واجتماعي وعُرفي: شيماء، نوال، لمياء، حنان.. إنها ثلاثة خطوط تتوازى كما أنها تتناظر على مستوى أفقي جلي، بينما المستوى الشاقولي فهو العنف المشترك، مع تفاوت المرتبة بين شخص وآخر، ولكن المأساة المجتمعية تنسّب الجميع إلى خانتها..

ومن ناحية الفساد فيها، وهو لا ينفصل عن الفساد العام" ص 29"، وثمة وجوه أخرى للفساد أو ما يخص الأعراف والتقاليد والخرافات السيئة" الحيار وغيره".. ضمناً يكاد يكون وضع الأكراد وتهميشهم المجتمعي والإنساني" 107"، يترافق مع المستويات السالفة.. هنا يكون الزفير الحار علامة: دمغة تعني الجميع، ولكلّ الموقع القهري الذي يتناسب والعنف المسلَّط عليه.

أما الروائي السوداني عبدالعزيز بركة ساكن فقد وجدها رواية العصر التي تماثل حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة بنهايتها المفتوحة والقصص المتفرعة من الرواية الأساسية لتظل على قيد الحياة.

برواية الزفير الحال اكتشفت أن الرواية هي مساحتي الأوسع إذا أردت الاستمرار في الكتابة، أنفقت أربع سنوات في كتابتها، بالتزامن مع كتابة عدة مجموعات قصصية والكثير من القصائد التي لم أنشرها حتى الآن.

الكتابة شكل من أشكال العطاء، العطاء للنفس أولاً وللآخرين، تمنحك أدوات التغيير، قد تسلبك الطمأنينة وراحة البال ولكنها في المقابل تهبك الخلود بطريقة ما.

رواية "لالين" أستطيع التعليق عليها بأنَّها فض بكارة المحظور، فهي الرواية الممنوعة من التداول، ولكنها للأسف بالرغم من كونها محظورة لم تَنَل حظها من ما كنت انتظره لها، كتبت رواية "لالين" على ضوء الشموع في بداية الأزمة السورية 2011، عام كامل ودخان الشمعة يملأ منخريَّ وصولا إلى رئتي بسواد بادٍ على فتحتي الأنف، لكن ذلك الوضع لم يمنعني من طرح عدة قضايا إشكالية في غاية الأهمية في رواية "لالين"، إذ الطائفية الدينية كانت تتفشى والإرهاب ينتشر على مساحات واسعة لا حدود لها، ناهيك عن المنبوذين بفعل الخطيئة الدينية، الخطاؤون الذي وسمهم المجتمع بالعار، الإيزيدية كانت محورها الأساسي بالتزامن مع المسيحية والإسلام، والقضية الكردية تم طرحها هنا من خلال الإيزيدية، أورد هنا رأيا نقدياً للناقد السوري أسعد فخري في "لالين": هي رواية اللاهوت والحب والحرب والتأمل جراء تصديها لإشكالية لها من الأهمية بمكان، حيث محاولتها الجادة في تفكيك المقدس داخل تابوهات اللاهوت ومفاصله العميقة عبر سردية حملت الكثير من مشاهد القسوة، والألم والكثير من إرهاصات المواجهة بين القلب، والعقل، ومحاكاة مفهومة الحب، وعذريته البكر الخالية من قسر اللاهوت، وعثراته.

وفق مقاربات كان في مقدمتها الخروج من عنق زجاجة تابوهات اللاهوت وأحفورة الأديان ومتفرقات مذاهبها المتعددة، ربما تكون رواية "لالين" هي الأكثر اختلافاً بين العديد من الأعمال الروائية التي تصدت لمسألة اللاهوت، وقصص الحب التي تدور رحاها بين محبين من ديانتين مختلفتين تمثلاً بما قاله مولانا جلال الدين الرومي: "دين الحب منفصل عن كل أشكال الديانات، العاشقون أمة واحدة وهذا هو الله".

أما مسألة اختلاف رواية "لالين" عن كوكبة تلك الأعمال الروائية الهامة فيعود إلى مسألة أساسية، وهي أن أغلب الأعمال الروائية العربية التي اشتغلت على هذا الجانب استثمرت "اللاهوت والحب" اعتمادا على الديانات الكبرى "الإسلام والمسيحية" أو "اليهودية والإسلام" خلافاً لما اشتغلت عليه رواية "لالين" التي انكبت على تأثيث أحفورة المذاهب الدينية الصغرى أمام الديانات الأصيلة الكبرى، وهي بذلك تكون قد حققت ولفتت إلى مسألة غاية في الأهمية طالت تغيباً تاريخياً لتلك المذاهب، والملل داخل السرود الروائية العربية .

أما رواية "العبور الخامس" فهي السيرة الذاتية التي كان لابد لها من أن توثق كيفما كان، سيرتي وسيرة كل سوري أراد الأمان في بقعة ما من الأرض، هو كتاب عن واقع لم يكن افتراضيا أبداً، فكل ما كتبته حدث بالفعل باستثناء بعض التدخيلات الخاصة كالمقاربة مابين قساوة عبور الحدود وبين علاقة جنسية لرجل شرقي لا يريد من المرأة سوى المضاجعة التي تعتبرها المرأة في معظم الأحيان شكلا من أشكال الاغتصاب حيث الذل والقهر، ويتناسى تماماً مدى انسجامها، هذه المقاربة أحدثتها في العبورين الأول والثالث إحداهما إلى إقليم كردستان والأخرى إلى تركيا، حيث جعلت من الرجل شرساً في رغبته وجامحا في ممارسته للجنس بقدر شراسة وصعوبة العبور تسللاً، خاصة إذا كانت تلك الحدود تمزق جسد دولة واحدة كما هو الحال في إقليم كردستان العراق وكردستان سوريا، أما في العبور الثاني فقد استحضرت افتراضا تجربة رجل آخر يختلف عن الأول تماما بهدوئه واتزانه، لأكون منصفة في تقديري للرجال الشرقيين

وسلاسة عبور الحدود المفتوحة بين البلدان، أما العبور الرابع المقاربة كانت بهجوم أسراب الجراد علينا بينما نعبر الحدود، العبور الخامس هو النهائي وواقعي بكل تفاصيله وتدخيلاته..

أعرض هنا بعض ما كتبه الناقد والأديب المصري إبراهيم موسى النحاس عن "العبور الخامس" من الناحية اللغوية، إذ يحيلني هذا الرأي إلى أن الكاتب قد يكتب بلغة غير لغته الأم وقد يصل إلى غايته، في هذا السياق أقول: ربَّما لو أنني كتبت بلغتي الأم، أي باللغة الكردية لما استطعت التحليق هكذا أو الغوص في التفاصيل بهذه الطريقة، وهذا أمر أحسبه لي وليس علي.

يقول النحاس:

وعلى المستوى الفني أول ما يلفت انتباهنا هو اللغة وذلك لقدرتها على التعبير عن رؤية الكاتبة داخل الرواية باعتبار اللغة وعاء للفكر حيث (إن السرد مخزون الذاكرة ولا يصل إلى المتلقي إلاّ بعد تعبئته في مواد لغوية، وكل ما ذكرناه عن النصية والنوعية والراوي والحدث والشخوص لا يقع تحت طائلة القراءة إلاّ بعد تحوله إلى لغة، ومن ثَمَّ فإن القراءة الصحيحة وهي التي تطل على النص من نافذة اللغة أولاً) لهذا كان التناول النقدي للغة الروائية من أهم المداخل لقراءة وفهم العمل الروائي، وقد اتسمت اللغة الروائية في رواية "العبور الخامس" بالثراء والتنوع فجمعت بين لغة الحوار مع السرد مع الاهتمام بالوصف القائم على سرد التفاصيل الدقيقة مع لغة التوثيق التاريخي، إضافة إلى التعبير بأكثر من مستوى لغوي بين اللغة العربية الفصحى الأم مع اللهجة العامية إضافة لتوظيف بعض اللغات الأجنبية حينما يقتضي الحوار والشخصيات هذا، فنجد الجمع بين اللغة العربية الفصحى وتوظيف اللهجة العامية في ص 126، كما نجد توظيف كلمات من اللغة الكردية مع العربية الفصحى في ص 47، واستخدام اللغة الإنجليزية والتركية في ص 150. كل هذا التنوع يعكس حرص

الكاتبة على إبراز طبيعة الشخصيات الروائية من ناحية كما تعطي المتلقي القدرة على تخيُّل المشهد على طبيعته من ناحية أخرى

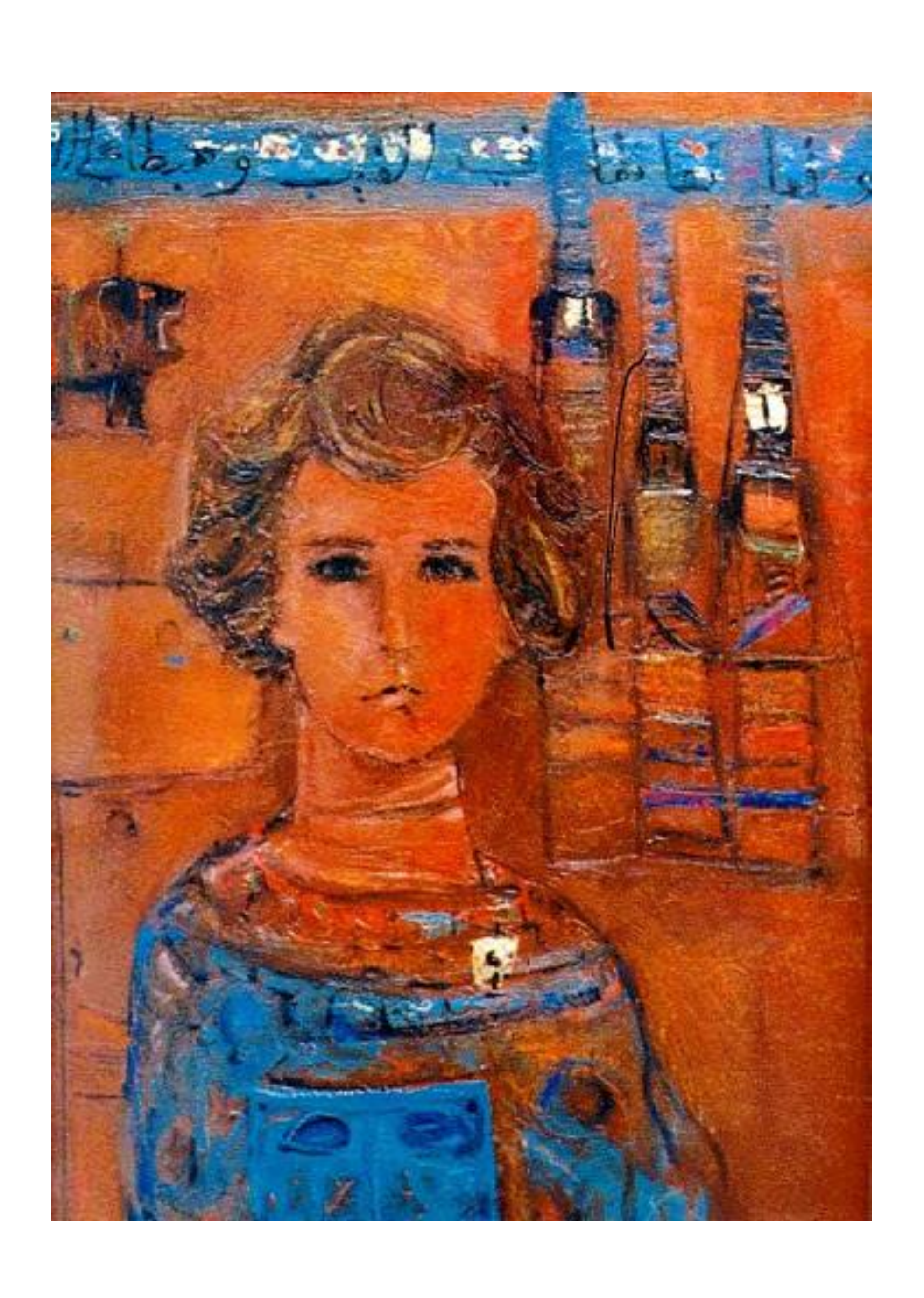
كما تلعب لغة المجاز دورا كبيرا في التعبير بما يعكس الخيال الواسع لدى الكاتبة مع تمكنها من امتلاك ناصية اللغة وهذا ما يراه بعض الباحثين انتقال باللغة الروائية من السرد المحفوظ المألوف إلى درجة من التعالي الفني نحو الشعرية في صياغة الجملة الروائية حيث (إن حركة الصياغة في النصوص الروائية مقيدة بنظام اللغة عموماً، على معنى أن تحول اللغة بوصفها مخزوناً ذهنيّاً إلى كلام يظل في إطار المحفوظ المألوف إلاّ عندما تتعالى الروائية على نفسها بالصعود إلى منطقة الشعرية)

رواية "كعبُ عالٍ"، الرواية الفخ وفق منظوري ووفقاً للعنوان الذي كان حاضراً قبل الشروع بكتابتها، في رواية كعب عال والتي استغرقت مني الوقت الأقل قياساً بباقي رواياتي، حاولت وضع إصبعي على مكامن الجراح العامة وأخص بالذكر النسوة اللواتي فقدن ذات حدث أو انتماء أو تكوين بوصلتهن التي تخلَّت عن إرشادهن إلى الوجهة الصحيحة، كل ذلك والأزمة السورية والقضية الكردية تتوازيان في السرد الروائي، قال عنها الناقد عبدالله بودي: إن المستفيد من هذه الرواية بدون شك هو القارئ الذي سيتعرف من خلالها على أساليب سرد جديدة وتكتيك وتكنيك فن الرواية والاستمتاع بمساحاتها مكاناً وزماناً.

باختصار اللغة العربية أنقذتني من عدم القدرة على الكتابة، اللغة الأم التي كنتُ ممنوعة عنها رسمياً كباقي الكرد في سوريا، حاولت تأليف قصص قصيرة بيني وبين نفسي بها لم تكن كافية لأنجو مما كان قد ألمَّ بي من داء الوحدة والعيش في ظلِّ تناقضات مريرة ومواجهة تحدياتي لن أستطيع تجاوزها والشفاء منها إلا بالكتابة.

الكتابة المجدية هي التي لا تقف عند حدود المسموح والممنوع، الكتابة أن نكتب فحسب دون النظر إلى الوراء أو الأخذ بالحسبان الحدود والمساحات، أو اللغة التي نكتب بها، لأن الغاية دوماً تبرر الوسيلة وفق منطق الذين يضعون الأهداف نصب

أعينهم ويسلكون لبلوغها أشرس الطرق وأقساها، قد نتعرض نحن الفئة من الكتاب الكرد الذين نكتب باللغة العربية إلى نوع من النقد الشرس الذي يمسُّ عمق انتماءنا ولكنني وأخص نفسي بالذكر هنا، أنني يوماً لم أخجل من كوني اكتب باللغة العربية التي أحبُّها وأتقنها وأبرع في الكتابة بها، خاصة وأنني جعلت منها وسيلتي المثلى لبلوغ هدفي من الكتابة بصورة أشمل.



تداعيات إنسانية عن رواية أفين أوسو

"أرواح تحت الصفر"

مازن عرفة

كاتب وروائي سوري مقيم في ألمانيا

نغادر البلاد مُهجّرين، لكن البلاد تأبى أن تغادرنا، ترافقنا في الكوابيس، التي حلت مكان الأحلام... وفي الحنين، الذي حل مكان الواقع. الكابوس رعب، والحنين حكاية، وبينهما نتمزق، نتشظى. هكذا، نغدو معلقين بين رائحة الذكريات، التي نكتشفها في لحظات عشق لمعنى حياتنا، وبين ظلمة الكوابيس، التي تداهمنا في لحظات رعب قاسية.

لماذا يكتب المهجّرون، المقتلعون عنوة من حقول طفولتهم، دائماً، عن حكاياتهم؟ ربما لأنهم في المنفى أشجار دون جذور! قدموا إلى بلاد غابات خضراء ماطرة، وسع حلم شاعري. لكن الغابات هنا لا تستقبلهم، تتوجس الغرابة فيهم، تتوجس من اشتعال الشمس في مشاعرهم. فكيف لشجرة أن تعيش دون جذور، وهي تحمل دفء شمس عتيقة، من هناك، حيث تسطع على جبال، تحمل عنفوان زمن غارق في القدم، وعلى سهول شبه جرداء وسع المدى، لكنها تنبض بربيع القلوب... لذا يكتب المهجرون هنا، فبالكلمات تعيش الأشجار المهاجرة، تورق ذكريات وحنين، تورق حكايات، تغدو غابة نفسها، تتحدى كوابيس متاهات الأزمنة الصعبة.

"أرواح تحت الصفر" لأفين أوسو هي شجرة حكاية، تتجدد في غابة المنفى، تنضم إلى الغابة العذراء، تبحث عن جذور لها في الذكريات، وتورق في الحنين، كي تتحدى بها ألم الفقد؛ فقد طفولتنا، وشبابنا، في تلك البلاد، التي ما عادت بلاد، حيث كانت الشمس

تنير القلوب، وتنير وردة الدار، وفنجان القهوة الصباحي، والمخدة المطّرزة بلمسات الوالدة، وعريشة الظهيرة، وصخب أطفال يلعبون في الحارة، وصوت بائع الخضار منادياً... هي تفاصيل صغيرة في حياة يومية، منحتنا المعنى في البلاد. لكن أتى زمن أسود، ببراميل متفجرة، تلقيها غربان السماء، محى الحياة من منازل القلوب، ومحى الموت من مدافن الأجداد، وتركتنا هباء. لم يكن أمامنا إلا أن نفر هاربين، فبقاؤنا كابوس، وطريقنا كابوس، لا نصحو من واحد منه، حتى ندخل في ثان.

مهربو البحار، ليسوا جميلين كما في الأفلام، مثل القراصنة الأخيار، هم شرسون كما الذئاب، كأسماك القرش، إذا لم يلتهموك، فسيلتهمك يم عميق. وكي تعبر بحراً، وتنجو، عليك أن تقدم أضحية؛ بعضاً من قلبك، طفلك، لأسماكه، كي تغدو أسطورة قرن جديد، تملأ فراغ قلبه المشبع باللامبالاة، عسى يستيقظ مع نداءات الغرقى.

في "أرواح تحت الصفر" تسقط الطفلة "شام". برمزية اسمها. في بحرٍ هائج، من زورق مطاطي، محشو بثلاث أضعاف حِمله من مهجّرين. تدفع الحمية شاباً، بالكاد يعرف السباحة، كي ينقذها، وينقذها إنما دون حياة. ترافقهم الطفلة الزورق جثة، تزعج المهرّبين، إذ ستحمل إدانة قتل لهم، وينبغي التخلّص منها. ومن سيحاسبهم؟ فقد ضاعت في عتمة الليل، في عاصفة البحر. حتى الهاربين لن يعرفوا، سوى أنها سقطت أو تاهت في غفلة منهم. وعلى أرض جزيرة مجهولة، ينتظرون إكمال الرحلة، وبينما الجثة لا تفارق حضن والدتها التي مسّها الجنون، في حين تتمدّد إلى جانبهما الأخت الثانية التوأم الحية، لكنها المخدرة بالحبوب، مثل كل الأطفال المرافقين، حتى لا يلفتوا انتباه الشرطة بضجيجهم. وبقدر ما هي حياة الهاربين سوريالية في أقصى معانيها، هاربين من الموت، وعبر الموت، إلى الموت، بقدر هذا يختلط الأمر على المهربين، فيتخلصون من جسد الفتاة الحية مرام، المخدرة، وقد ظنوها ميتة، يلفوها بكيس، ويرموها خلسة في البحر. وتبقى جثة شام في حضن أمها بافتراض أنها هي الحية... أي سوريالية هي الحياة؟

هل يحدث هذا في الواقع، أم في نسخ الأفلام الهندية القديمة "بوليود"... ولم لا يحدث هذا، بل وأقسى. كم التهم البحر من مهجرين، عجائز وراشدين وأطفال، وغابت معهم الحكايات والذكريات في يمه، وكم أنتشت ذئاب الغابات الباردة بأجساد التائهين في الغابات، وكم استمتع سماسرة الحدود والطرقات الخفية بساديتهم، وهم يمتصون دماء الهاربين حتى آخر قطعة نقد لديهم، فلا يجدون ما يلتهمونه، سوى العشب. ما الذي يدفع الهاربين للنجاة من الموت في بلادهم، إلى الموت في الطرقات، مما يخافون من البلاد حتى يغادروها هكذا؟ هم يعرفون أن بدلاً من منازلهم المدمرة، تنتظرهم أقبية التعذيب، حيث يمارس الجلاد عليهم ساديته الشرقية، فيقضون جثة بلا هوية، تنتهي في حفرة جماعية، لن يحمل إليهم أحد وروداً ودموعاً.

جيان وزنار، أفيستا وشفان، جوان وهيفي ... والراوية نفسها أفين، أستمع إلى رنين الأسماء! أليست هذه قصيدة كردية حلوة، تجعلنا نسافر بشاعرية في جبال الكرد، رمز الشموخ والحرية. وتتداعى هذه الشاعرية إلى القلب، فتتذكر أصدقاءك الكرد الرائعين، وهم يحلمون ببلاد حرة تجمعهم، بدل المنافي، وتتذكر كيف يرقصون ويغنون بأعيادهم ونيروزهم، كيف يزهون بملابسهم التقليدية، كيف ينفعلون بحميمية عندما يلتقون ببعضهم البعض، أو بمجرد أن تلتقي بهم، ويعرفون أنك تؤيد حقوقهم.

لكن أغنية القلب الشاعرية هذه سرعان ما تتحطم على أرض الواقع، فالأسطورة الكردية هي حلم حرية، لكن الدول تتآمر لتحطيمه، والكثير من أفراد شعوب هذه الدول يغدو شوفينياً عنصرياً، بتأثير سياسات دولهم. لا فرق إن كانت هذه الدول ديكتاتورية عسكرية على النمط الستاليني، أصاب البلى أركان نظامها، أو فاشية دينية، مغرقة في غيبيات العصور الوسطى، تعتاش على أو هامها، أو دول تدّعي العلمانية، بحقد تاريخي عنصري، تنكر حقائق التاريخ... هل تغير شكل المعاداة للكرد في العراق بتغير نظام الحكم فيها من عسكري فاشي إلى طائفي فاشي؟ جميع هذه الدول تعادي حلماً تجذر

في التاريخ، بأصالة عابرة للأزمنة، هي اعتبارات النفط والثروات والمواقع الاستراتيجي والسياسي.

مابين "أنفال حلبجة" و"زيتون عفرين"، تتكرر المجازر باسم الإله، كأن الكرد لم تكفيهم وحشية "داعش"، مثلهم مثل كل شعوب المنطقة وإثنياتها المختلفة... يبدو الإله في الشرق داعشي، متخصص بإبادة الشعوب، على مر التاريخ. هو إله الجنرالات المتوحشين، ورجال القبائل البدائيين، ورجال الدين الممسوسين، لا يرتضي طقوسهم إلا بدم الأضحيات البشرية.

تقول أفين في روايتها "في بلاد أغلب الشبان يحاربون في المعسكرات، والبعض الآخر لاذ بالفرار خارج البلاد، والعدد الأكبر تحت التراب"، هي تتحدث عن العرب أم عن الكرد، أم عن الإنسان في هذا الشرق المتشظّي الممزّق؟ من بقي للحلم الكردي لو تحقق في غفلة من الزمن والدول، كما هو السؤال من بقي للحلم الديمقراطي إن تحقق في الغفلة نفسها؟ ... قلما أشاهد كردياً في المنافي يضحك، إنه حزين دائماً، وإذا ابتسم، فهو يبتسم بمرارة. هو حزن قديم قدم الحياة، بقدر حلمه الغارق في التاريخ، ويبحث به عن وردة أمل للمستقبل. يعرّف بنفسه أنه كردي، لكن إلى أي وطن ينتمي؟

كم السخرية عالية في الرواية عندما تتساءل معلمة عربية، لماذا يقاتل الكرد من أجل قضية ميتة، وأطفالهم هم أول الضحايا، وما الفائدة التي سيجنونها من لغة، لا دولة لها ولا هوية... لا تفهم المعلمة لماذا على أطفال الكرد أن يتحدثوا الكردية في بيوتهم، في السر، لا تعرف أن اللغة وعاء الحياة، وسر ارتباط الإنسان بأرضه وميراثه المادي والروحي.

هي لعنة اللغة، التي تلاحق الكرد حتى في منفاهم، الذين تعلموا بلغات البلاد التي تخيم بالشوفينية العنصرية على قلوبهم، فيكتبون بها. أن تكون كردياً وتكتب بالعربية لتعبر عن نفسك، هي المأساة. لكنهم يبدعون بالعربية، وأحياناً كثيرة بطلاقة ومهارة، يحسدها عليهم أهلها، لكن قلب النص ينبض بالكردية، بميراثهم الروحي، بتفاصيل

حياتهم اليومية. يكتب الكرد بالعربية ويبدعون؛ سليم بركات، جان دوست، هوشنك أوسي، جان بابير، خالد الحسين، وأفضل مترجمي الألمانية إلى العربية كاميران حوج، وفي جعبته أكثر من عشرين كتاباً مترجماً. يتلمس جيل جديد طريقه نحو الإبداع أكثر فأكثر؛ هيفي قجو، وإدريس سالم، وتتفجر محاولات لشبان وشابات في عملهم الأول، يسعون لنشره؛ أفين اوسو، سلمى جمو، أراس حمي، وفي زمن الانترنيت تتفجر محاولات أولى لإبداع مستقبلي قادم؛ فاضل متين، محمد كنعان، ناريمان حسن، عبير بيرو، وهناك باحثين رائعين يرسمون مستقبلاً عالميا بإبداعاته ... هي بعض أسماء من فيض كبير، تكتب إبداعاتها بـ "لعنة العربية"، لكنها تتحدى بروح الكردية المبثوثة في النصوص؛ هي روح تغرق في تاريخ قديم من الأصالة، وتتمسك بأمل المستقبل.

لكن هل رواية أفين اوسو كردية؟ ... والد جيان هو حسن، ووالدتها ملك، والمرأة التي كاد أن يتزوجها ذات زمن أسمها سرور، الأسماء عربية، أو بالأحرى مشتركة بين العرب والكرد، ويحيى والد أفيستا ضابط في "النظام السوري" وأحد أدواته القمعية في مدينة حلب، يمارس التشبيح والمتاجرة بالمعتقلين والمخطوفين مقابل المال. والأحداث تجري في قرى الشمال الكردي، وفي حلب، وفي حمص، البيوت المدمرة بالقصف، والتي نالها "التعفيش" هي قرى وبلدات كردية، لكنها بتغيير الأسماء تصبح ببساطة قرى في غوطة دمشق، على سبيل المثال. الهاربون من وحشية النظام الديكتاتوري، ويبتلعهم البحر، أو يتوهون في الغابات هم عرب وكرد معاً.

إذاً، هل هي رواية سورية بامتياز عن البسطاء في سوريا، والهاربين من الموت إلى أمل ما. ولماذا رواية سورية، لما هي ليست رواية إنسانية، تخترق الأزمنة والأمكنة. هي ليست فقط رواية التهجير، وإنما أيضاً رواية التغيير الديموغرافي القسري، للعرب وللكرد سواء، بتواطؤ دولي. هي حكاية تتكرر على مدى القرون، هي حكاية الإنسان المعذب في المشرق، حيث لا قيمة لإنسانيته، ولكرامته، ولذكرياته... هي حكاية القتلى والمفقودين؛ أرقام تتكدس في أقبية السجون، في ركام البيوت المقصوفة بالبراميل

المتفجرة، الغارقين في البحار، الذين يعيشون في ذلّ مخيمات التهجير في دول جوار... للجميع الذين عاشوا على أمل التغيير الديمقراطي، الديكتاتوريات العسكرية والشوفينيات العنصرية، والخلافات الإسلامية المتوحشة هي نصيب هذا الشرق.

التناقض هو رمزية النزاع بين شخصيات الرواية، لكنه أيضاً النزاع المتفجر داخل الذات أيضاً. أن تكون شجاعاً وتشارك انتفاضة شعب بأكمله، أم يعتريك الخوف، وتصمت لاستمرار على إهانتك، أم تغدو شبيحاً، وتمارس الظلم بمتعة سادية الشرق هو موقف ليس من السهل اتخاذه.

تتنازع أفيستا، إحدى الأبطال الرئيسيين، مشاعر متناقضة، بين حب والدها الضابط يحيى، المناهض للثورة، والغارق في لعبة الفساد والمتاجرة بدماء الناس، فهي ابنته الوحيدة، ومشاعر حبها لشفان، المتمرد المؤيد للثورة، وحلم مستقبلها. ثم يحدث انفجار في جامعتها، في مدينة حلب، تتناثر أشلاء عشرات الضحايا، تنجو بأعجوبة من الموت، لكنها ستصاب بجراح تكاد تكون قاتلة، والأخطر أن ذاكرتها ستذهب إلى الدمار. وللسخرية فإن الانتحاري الذي قام بتفجير نفسه فيّ هو معتقل سابق لدى النظام، أفرج عنه والدها بصفقاته الفاسدة.

لكن رمزية الانفجار تتعدى الحادثة الفردية في موقع محدد، لتطال البلاد كلها، هو انفجار الأوضاع العامة كلها، التي أدت إلى الانتفاضة، وهي التي ستجعلنا جميعاً نقطع الصلة مع الماضي. لكنه هو انفجار "أسلمة الثورة" التي ستخرب الانتفاضة السلمية، وتحول الصراع بين متوحشين بالبوط العسكري، ومتوحشين بالسيف الإسلامي

بالنسبة لأفيستا، ليس فقدان ذاكرة، بقدر ما هو إعادة تلمس لها، بواسطة حبها المؤيد للانتفاضة، بعيداً عن والدها الفاسد. هي فرصة لأفيستا ولنا، كي نتلمس الحياة، ومواجهة ماضينا المكبل بالخراب والفساد.

لكن عندما يتم اختطاف أفيستا من قبل مجموعات إسلامية، تمارس لعبة والدها القذرة أيضاً، ستتعرض لانفجار آخر صغير، سيعيد لها ذاكرتها ووعيها. تكتشف أنها رهينة إسلاميين متعصبين، يعاملونها، كما يعامل والدها رهائنه في الضفة الأخرى. ينقذها شفان، وتستعيد ذاكرتها بطريقة أخرى معاكسة مع انفجار أخر. تتكشف الحقائق، وتتخذ موقفاً سلبياً من والدها الفاسد، الذي كاد يودي بحياتها مرتين، ومن نظامه، وتقرر الانضمام إلى شفان للهروب معه من الجحيم حرب مجنونة. هي الانتفاضة . بغض النظر عن نتائجها السلبية في الأفق المنظور الضيق . التي حررت ذواتنا من الخوف، وكشفت الحقائق. وإن كانت الهجرة ليست هي الحل لإنقاذ البلاد، لكن المواجهة مع النظام القمعي في الظروف الإقليمية والدولية ليست هي الحل، وخاصة بعد انحسار دور الطبقة الوسطى في قيادة الحراك السلمي، وأسلمة الانتفاضة بدعم عربي خليجي... مما جعلنا نقف بين قمعية البوط العسكري، ووحشية السيف الإسلامي.

الثورة ليست انتفاضة على الأوضاع السياسية والفساد والقمع فقط، بل والأهم على الأوضاع الاجتماعية التي يرزح تحت تأثيراتها العقل الذكوري الشرقي أيضاً. ترفض أفيستا الزواج من ابن خالتها، الذي يعيش في بريطانيا، ويحتاج إلى عذرية جارية لم يمسسها رجل من قبل، فيما تحول جسده إلى خريطة لأثر مخالب الفتيات الأوروبيات، حسب وصف الكاتبة. بالمقابل تعلي الرواية من شأن العلاقات الإنسانية، من حب صاف بين أفيستا وشافان، الذي خاطر بحياته لأجلها لكي تكون معه.

وإذا كانت الانتفاضة قد جمعت بين أفيستا وشفان بقرار حب صافٍ، إلا أنها هي نفسها ستفرق بين جيان وزنار. يذهب زنار شبه الأمي إلى الخدمة العسكرية الإلزامية لدى النظام الديكتاتوري طائعاً، تجعله ثقافته المتخلفة ومشاعره الباردة سلبياً ليس فقط مع الانتفاضة، بل ومع جيان نفسها أيضاً. فالتردد الذي يميزه سيجعله خادماً لأداة القمع بغباء، وهو الذي سيجعله يفقد جيان.

تهاجر جيان مع أهلها، وتترك البلاد، فيما يصرّ صديقها زنار على القتال في وضع يائس وبائس. ينتظر موته العبثي. ستكتب جيان له الرسالة الأخيرة على هاتفها المحمول، عندما يقترب القارب المطاطي الذي يقلها مع هاربين من الغرق. ينجو القارب في لحظات أخيرة، لكن يفقد الجميع هواتفهم المحمولة، تتعطل نهائياً بالمياه المالحة. وتكون الرسالة الأخيرة لزنار بمثابة انفصال عنه، وعن نظامه، وعن البلاد.

تبث الروائية أفين بعضاً من روحها في شخصية جيان. أفين هي التي تغامر بحياتها في رحلة حقيقية في البحر، وتتعرض لمخاطره. وستسكب بعضاً من ألامها في شخصية جيان. وعندما تصل إلى منفاها، ستكتب جيان بكلمات روائيتها آلام الفقد ومخاطر الطريق. ستغدو أيفين شجرة جذورها الذكريات، وتورق حنينا. تتلبس شخصية جيان وتروي حكايتها.

لكن أفين ستمنح بعضاً من روحها لشخصية أفيستا أيضاً. أفين هي التي تكتشف الحقائق وتعاني، فتكتب روايتها بذكرياتها وحنينها.

جيان وأفيستا هما وجها العملة الواحدة، تبحث كل واحدة منهما عن الحب والخلاص بطريقتها الخاصة، لكنهما ستلتقيان في المنفى.

تبرع أفين في القبض على أحداث روايتها في إطار شكلها الكلاسيكي؛ الأحداث تسير من بداية نحو ذروة تأزم، وتنتهي بانفكاكها. لكنها تُبقي النهاية مفتوحة، لاستمرارية الحياة بمصاعبها. الحياة ليست فيلماً هوليودياً وردياً، فهناك البلاد المرمية خلفنا في الخراب والفوضى، فهل نعود إليها؟ وإذا عدنا ماذا سنجد من ذكرياتنا وحكايتنا، لا شيء، حتى مقابر الأهل مدمرة والأحباء الذين فقدناهم مرميين في قبور جماعية غير معروفة، أو ذابت جثثهم بالأسيد. وهنا المنفى أمامنا، بكل القلق الذي يحمله المستقبل لنا، وقد قطعنا دروباً صعبة للوصول إليه، فماذا سيحدث لنا ونحن لا نمتلك حكاية لنا فيه؟

لا تفلت الأمور من يدي أفين، تقبض عليها بقوة وتماسك، تتلاعب بنوع من المونتاج السينمائي، بين سرديتين متقابلتين، متناوبتي الفصول، لكنهما متشابكتين، تضعنا أمام خطين متوازيين لما يحدث في البلاد، خط من بقي فيها، ويحاول الصمود، وخط من غادر ها. ولو مؤقتاً. وسينتهي الخطان ليس فقط بالهرب من متاهة الحرب، وإنما أيضاً من البلاد التي لم تعد بلاد، وقد تربع عليها بوط عسكري وسيف إسلامي، وكلاهما متوحشين.

وفي أثناء ذلك، تبني أفين بحرفية مذهلة لكاتبة في باكورة أعمالها قدرة ملموسة على بناء الشخصيات، بعوالمها الداخلية الغنية، والعلاقات بين بعضها البعض، بطريقة لا تنفصل عن الأحداث في الرواية، بل تدفعها نحو المزيد من الغوص في خفايا الروح الإنسانية المعذبة. ويضاف إلى ذلك قدرة مذهلة على نقل تفاصيل الأشياء الصغيرة، وتفاصيل الحياة اليومية إلى صفحاتها، وبلغة قوية متماسكة، وبطريقة تندمج فيها مع أحداث الرواية.

"أرواح تحت الصفر" هي الرواية الأولى، رواية الدهشة واكتشاف الذات لدى شابة في الثامنة والعشرين من العمر، تريد أن تبني عوالمها، وإن بتجارب صغيرة في الحياة، لكنها قاسية وصعبة... هي تجربة التهجير بكل مخاطر الطريق التي تحملها، وخطر التعامل مع المهربين والسماسرة، هي رواية موقف من الحياة، من هذا الشرق اللعين الذي يلاحقنا بديكتاتورياته، وتعصبه الإثني والديني، بذكوريته البدوية. ولأنها روايتها الأولى، فهي تحمل وعداً بمستقبل مبدع، على أن تتجاوز فجوات فيها، يغفر لها أنها مغامرتها الأولى، من مثل إدخال أفكارها الخاصة على لسان شخصياتها، ونمطية الشخصيات في تقارب صفاتها وتكرارها. في حين تبدو ملامستها لعوالم الدين والجسد مبهمة غامضة، تحتاج إلى جرأة في كتاباتها القادمة.

تتضم أفين أوسو بروايتها إلى كتاب المنفى الرائعين، رواية الدهشة وكسر الزمان والمكان، لتصبح منفتحة على رفض عوالم الظلم والوحشية أينما كانت. أفين هي كاتبة كردية، لكن قلبها وروحها وكلماتها منفتحة نحو بعد إنساني لا محدود.



قصص قصيرة للكاتبة هيفي قجو:

بعد آخر... يحمل أبعاداً كثيرة.

مصطفى الولي

كاتب وقاص وناقد فلسطيني سوري

يعدُ الجنس الأدبي- السردي، لفن القصة القصيرة، وحسب عدد كبير من النقاد، أنه الأصعب من بين الأجناس الأدبية الأخرى، ومع ولادة "ابن آخر" للقصة القصيرة، أطلق علية "القصة القصيرة جداً"، بات موقف النقاد الأدبيين أكثر إشكالية.

القاصة هيفي قجو، في مجموعتها القصصية "بعد آخر" وضعت تعريفها لعملها على الغلاف أنه: (هوامش سردية- قصص قصيرة).

بعد أن قرأت المجموعة من الغلاف حتى الغلاف، عثرت على "الابن الآخر" للقصة القصيرة، أقصد "القصيرة جداً". لم تشر هيفي إلى تلك الحقيقة التي سيقف أمامها القارئ، لعلها تركت المتلقي للحيرة والغموض في الربط بين القصص التي في المجموعة، وبين ما أسميه القصص القصيرة جدا بين دفتي الكتاب، بل وعلى غلافه الأخير. وزادت على المتلقي عبء المتعة في البحث عن عناوين لقصصها القصيرة جدا، فهي تركت "المقاطع" التي تتخلل قصتين بلا عنوان. وبدوري أتساءل:

هل بياض- غياب عناوين لتلك "المقاطع" من القصة القصيرة جدا كان متعمدا؟

في الحالتين، إن كان مهملا دون قصد أو متعمدا، فبظني يمكن اعتباره تقنية جديدة في فن القصة القصيرة جدا، تهدف، أو تفضي، إلى زج مخيلة المتلقي، وتنشيطها لتوليد العنوان لكل نص، وهكذا يكون لكل قارئ عنوانه الأثير.

سأثبت هنا للقارئ، مقطعا مكثفا، لأقصى درجة من الاقتصاد باللغة لأوضح ما ذهبت إليه بأن الكتاب، فيه إلى جانب القصص، قصص قصيرة جداً:

ثبتت نيفين على ظهر الغلاف الأخير للمجموعة هذا النص، نص أسميه: "قصة قصيرة جداً".

(تأخرت عمراً كاملاً، قالها وشرد في الأفق، ثم أكمل: ربما هي لعبة القدر، وجدتك لكن ليس باستطاعتي شيئ، سوى أن أحبك عن بعد، في العلن صديقة، وفي السر حبيبة، إنه حظي العاثر فحسب، وربما حظك السيئ أيضاً، أعدك أنك ستكونين كذبتي الأولى والأخيرة). يبقي على كل قارئ أن يضع عنوان هذه القصة، المكتملة الأسس والبناء الفني، وذات القوام اللغوي السلس.

أعود إلى المجموعة "بعد آخر" الذي دفعته، ليصبح في عنوان المقال، أبعاداً أخرى. وأقصد أن القصص المنشورة في المجموعة، تنفتح على فضاءات واسعة، متصلة، ومنفصلة أحياناً. جميع تلك الفضاءات تشف عن الهم الإنساني المؤسس على الاغتراب في الوطن، والمتداعي إلى الاغتراب في "المنافي" بلدان اللجوء. وفيهما يتركز ثقل الاضطهاد على المرأة غالبا، اضطهاد المجتمع الذكوري في "الوطن"، والاضطهاد السياسي المضاعف على إنسانية المرأة.

تبدأ الكاتبة مجموعتها بقصة عن الأيام الأولى في بلدان اللجوء، فتستدعي من الذاكرة الفرق بين قسوة الطبيعة حين يهطل الثلج في بلدها الأصلي، وبين بهجة الحياة في مكان إقامتها الجديد. وفي توغل للعمق تأتي قصة "أين رست بنا السفينة"، فنعرف من الحوار داخل القطار أن الحدث هناك في كمب للاجئين. ويعرفنا الحوار عن انتماء الشخصيات في القصة إلى الشعب الكردي. وفي قصة أخرى تتحدد أكثر هوية الشخصيات، بانتمائها إلى مدينة عفرين، المدينة الكردية الموجودة في سوريا. وثمة أحداث أخرى تجري في بعض القصص، تحيلنا إلى الأماكن التي يقطنها الأكراد السوريون في أقصى الشمال الشرقي "جبل سنجار وشاطئ دجلة".

تحمل القصص جميعها، هماً إنسانيا واجتماعيا وثقافيا وأخلاقيا، مركزه المرأة في بلادنا، فتكون المرأة المسحوقة بقبضات الأخوة من أجل حرمانها من الميراث، وهو ما نقرأه

في قصة "صحوة"، كما في قصة "سكاكين"، فتتحسر المرأة في القصة "لأنها تعيش في الشرق حيث القضاء الذي حكم عليها أن تكون دوماً الضحية".

تُشكل السلطة السياسية، المغتصبة للفضاء العام، مصدراً لأبشع أنواع القمع والاغتصاب لجسد المرأة، والدوس على كرامتها الإنسانية، وهو ما نلحظه في قصة "حافة النهوض"، عندما يساومها رجل السلطة السياسية الأمنية على حياة ابنها المريض مقابل افتراس جسدها داخل مقر المخابرات، فتعترف بما يريدون لتحمي ابنها، وتمسي "بين عشية وضحاها ... مومساً يلعق بين فخذيك رجال القائد". والفاجعة الأشد بعد الإفراج عنها "طلاق زوجها لها ومنعها من رؤية الأولاد... وحين تذهب إلى أهلها لم يعترفوا بها" وتسألنا في نهاية القصة، وبحرقة ومرارة: هل هناك عذاب وقهر أكثر من الذي عانيته؟.

هي لم تسألنا بل تصفعنا جميعاُ الزوج والاخوة والأم والأب والمجتمع بأكمله.

لقد نجح مئات الآلاف من بلاد الشرق، ومنهم الكورد، بالنجاة بأرواحهم وأطفالهم، غير أن المرأة لم تنج من استبداد سلطة الذكورة حتى في بلاد اللجوء، بيد أن الفرق بين اضطهاد الشرق ومشكلات المرأة في الغرب، في بلدان اللجوء، أن القانون في الثانية يعاقب المذنب وينصف المظلوم والمضطهد. لكن يحدث أحياناً أن دهاء الرجل، وإيغاله في قهر المرأة للحفاظ على سلطته المطلقة، يوفر له فرصا للاحتيال والتزييف لإبقاء المرأة– الزوجة خاضعة لإملاءاته ورغباته ونزواته.

في قصة "المرأة المطيعة" لهيفي قجو نمسك بالرجل موغلا في أسوأ أشكال قهر المرأة، حين يحرمها من أبنائها لأنها طلبت الطلاق منه، وهو حقها تحصل عليه بسهولة في بلدان اللجوء، وقوانينها المدنية المتقدمة "العادلة" إلى حد بعيد. لكن ما حصل، وفي يوم اللقاء بينهما أمام القضاء للبت بالقضية المتعلقة بحقها في الأولاد الخمسة وحضانتها لهم، قدَم "الزوج أوراقاً(مزيفة) تثبت أن ... زوجته قامت بالتنازل عن الأولاد

طوعاً وبرغبتها. ما جعلها تصاب بصدمة، دخلت على إثرها مشفى الأمراض النفسية، وما زالت هناك تسرد لكل من يمر بها قصتها الموجعة".

في بلاد الشرق، يبدأ ظلم الأنثى منذ الولادة، ويستمر مع النضج والمراهقة وعند الزواج والإنجاب، إن جسد المرأة كونه موضوع متعة لا صلة لها بها، وإنجاب لأولاد تعود "ملكيتهم للذكر الأب"، يجد القارئ، لمجموعة هيفي قجو القصصية، أن جهل المجتمع، يفرض على المرأة جهلاً أشد فتكاً. وهو ما يُلحق الأذى بها جسدياً ونفسياً بدءاً من الختان، الذي تحدثت عنه هيفي في قصتها قمرة .. ياقمرة، "وبلمح البصر بتروا جزءاً من أنوثتها... الدم بات ينزف من الجرح دون توقف، أغمي على الفتاة الصغيرة، صرخت الأم: قمر .. قمر، لتوقظها من غيبوبتها والفتاة تنظر من نافذة الغرفة الصغيرة إلى القمر البعيد عن يديها الصغيرتين، وظلت هكذا بضع دقائق حيث سقط القمر على الأرض ليحدث دوياً عاتماً". لم أكن أعلم أن ختان البنات تتم ممارسته في سوريا وبلاد الشام، هل لدى القاصة معرفة بتجارب في بيئة معينة تمارس ختان البنات؟

أما على المستوى الثقافي وزيف الادعاءات التحررية وكذبة الادعاءات بالوقوف مع حقوق المرأة، التي يشهدها المجتمع الشرقي بمسمياته القومية والإثنية المختلفة، نجد في المجموعة قصتين تتصلان بهذا الموضوع.

قصة "حب عابر" تقدم لنا نموذجا عن الخداع الذكوري للمرأة "بدأ يكلمها عن نفسه وعن نظرته للمجتمع كأغلبية المثقفين الذين يسيل لعابهم عند رؤية أنثى معجبة بهم...فيكثر الحديث عن حقوق المرأة وكيفية تعامله مع الأنثى... وأنه يقدسها" وتنتهي القصة برسالة منها تتركها لأهلها مكتوب فيها" لا تبحثوا عني وداعاُ"، في ردة فعل منها على تخليه عنها بعد أن أمضى فترة في علاقته بها نال فيه ما أراد.

أما القصة النقدية الصارمة لمواقف الهيئات السياسية والحزبية من قضية المرأة، فقد جاءت تحت عنوان "للمرأة بعد آخر"، فنجد كيف رفضت امرأة أم لشهداء كل العبارات الخطابية التي وردت في حفل تكريمها، لتقول لمنظمي الحفل التكريمي، في ختام كلمة

لها، "لكن شعاراتكم لا تضمن لي أن أفكر لأسهم ولو بجزء صغير معكم، أعتذر لقد فهمت اللعبة وليس عندي استعداد لأخسر أكثر... لكن الندوة مع ذلك استمرت بتكرار الشعارات السابقة والتصفيق الحاد".

مجموعة هيفي قجو "بُعد آخر"، جاءت لتقدم هموم المرأة في مجتمع وبلاد يسود فيها الاستبداد والظلم بألوان مختلفة، وبتقنيات سردية تتناسب وموضوع كل قصة، مع قليل من اللغة الشاعرية، والصياغة الدرامية لبعض المواقف والتداعيات، وكانت قصصها متحررة من الإنشاء اللغوي الاستعراضي، مكتفية باللغة الواقعية المتقنة والمفهومة دون تعقيد.

لكن ثمة ثغرة ظهرت في قصتين، حيث تغلب في السرد العبارات التقريرية الخطابية، وهما "ذريعة حرب" و"بعد آخر"، على أهمية مضمونهما النقدي للواقع، الأولى "ذريعة حرب" عن ارتكابات داعش في زمن "الدولة الإسلامية" المزعومة، والثانية "بعد آخر" التي تكشف مرض وعجز الهيئات الحزبية والسياسية عن المهام التي تخدم المجتمع والشعب، حين تتشدق بتحرر المرأة دون أن تجسد عملياً فكرة الانتصار لحقوق المرأة وحريتها في الحياة.

وفي الختام أرغب بالإشارة إلى اثنتين وثلاثين "قصة قصيرة جدا" تضمنتهم المجموعة، لم أشملهم بالتناول، علماً بأن فيهم من الفن والإدهاش والرمزية والمفارقة والتكثيف السردي وشاعرية اللغة، بما يسمح بتأويلات متعددة، وهو ما يحتاج إلى تناول خاص.

الأدب الكوردي في الثقافة السورية

محمد قاسم حسين

كاتب وباحث

لم أستطع التحرر من تهيب يلاحقني كلما هممت بالكتابة، لاسيما إذا كانت تلبية لجهة ما: مطبوع، أو شخصيات ...فيزداد الشعور بالتهيب، ويراودني سؤال: هل سأستوفي شروط الكتابة كما ينبغي؟ وهل سأنجح في نيل رضا الجهة الداعية او القراء...؟ !

ما يربكني هنا، هو تحديد الموضوع (حصر الأفكار التي تشكل محتوى وهيكيلته، وعدم الاسترسال الذي قد يطيله، أو السهو عن أفكار مأمولة).

وعلى الرغم من اهمية تحديد الموضوع، أي موضوع، فإنني اشعر بأنه يقيّدني، وأجد صعوبة في تحديد الافكار وتسلسلها وتنظيمها لتشكيل نسق يتضمن تناغما بين الأفكار.. هذا ما شعرت به في دعوة الاستاذ ابراهيم اليوسف للكتابة عن: الادب الكوردي في الثقافة السورية.

لم التزم بوعد، لكنني أوحيت له بالتلبية "إذا تبلورت فكرة في ذهني تستحق النشر فسأفعل". فانبثقت مشكلة جديدة هي: ما المعيار الذي يجعلني أجزم بأن ما كتبته يستحق النشر؟

إنها تختلف طبعا، وتلعب عوامل ذاتية واعتبارات تخص الجهة المتلقية...، دورا حاسما فيها.

على كل حال، وللأسباب التي ذكرت، لست متحمسا، لكن شعوري بالخجل ان أخيّب رغبة صديق، سبق ان عرض عليّ الكتابة في القلم الجديد بشكل دوري، لم استجب

له، لأسباب لها صلة بظروف تشكيل روابط واتحادات ثقافية كوردية حينذاك. على الرغم من إيحاء – لا وعد – بذلك. وظل شعور بخجل يلازمني لذلك.

لست نادما على موقف اقتضاه الظرف من وجهة نظري.

وقد لاحظت –فيما بعد– أنهم أكثر نشاطا وانتاجا من غيرهم على صعيد اخراج مجلة وفعالية ثقافية باللغتين العربية والكوردية، وهذا يسجل لهم، وقد توّجوا عملهم بقناة تلفزيونية انترنيتية نشيطة وفاعلة. مما جعلهم في موقع نشط ومتميز لخدمة الأدب والثقافة الكوردية.

أ ما هو الاثر الناتج عن هذه الفعالية، فهو سؤال لا يخص جهودهم وحدها، في الحالة الثقافية في المنطقة عموما، يبدو أن الاهتمام بالنشر أهم من الاهتمام بالأثر الذي يفترض أن يحدثه!، المهم شعرت بالحيرة، كيف ابدأ الكتابة في موضوع فيه شيء من تداخل يجعله أكثر تعقيداً.

الكتابة عن "الادب الكوردي في الثقافة السورية" تشعرني، وكالعادة بالتهيب. فما هو الادب الكوردي، وماهي الثقافة السورية؟.

وكيف يمكن الحديث عن عنوان، يبدو أن المادة التي تنضوي تحته تحتاج جهودً خاصة. كما أن الاستهانة بجهود مبذولة أيا كان مستواها، أمر غير منصف. فقررت أخيراً أن أحاول أن أكتب على قدر ما تعينني قدراتي، فان صلح للنشر وفقا لقواعد النشر لديهم فعلوا، وإلا فلا. وأكون قد أبرأت ذمتي تجاه دعوة احترمها !.

لا أدرى هل لمهنتي كمعلم أم لتخصصي التحصيلي دور في شعوري بالحاجة إلى توضيح مفاهيم، بتعريف أولي، يوفر الفرصة لمساحة مشتركة من الفهم بين الكتاب والقراء. وإن محاولة تعريف سريع لمفاهيم ترِد فيما نكتب قد تكون مفيدة. هذا قد يوقع في مشكلة أخرى هي: ردود فعل محتملة، وذات طبيعة حساسة تجاه هذا الأسلوب.

فقد يرى بعضهم فيه نوعا من "الأستذة" بلغة الأستاذ ابراهيم محمود، فقد لاحظته يستخدم هذه الكلمة في نقاشاته وربما كتاباته أيضا.

في هذه المساحة، تظهر قضية، تستحق التأمل.!

لماذا نصف أسلوب اللآخر –أي آخر– بتوصيفات ذات بعد ذاتي، وتثير حساسيات نحن في غنى عنها (قضية تتعلق بسيكولوجية التفاعل والحوارات وحتى أساليب نقدية...).

نعلم جميعا، أن كل إنسان له حالة ثقافية هو عليها، وتشكّل مادة وأداة وأسلوب التعبير عن افكاره. وبالتالي فهي تخصه، (تمثل خصوصيته) وهي مسؤوليته. فلماذا لا نتجاوز توصيفات ذاتية لها، ودون ان نتجاوز عن عرضها على منهج نقدي تغلب فيه الموضوعية والمعايير.!

ما هو الادب؟

تتعدد التعريفات، أتذكر احدها كنا نتلقاه في المدرسة–الثانوية خاصة، كان يقول" :الادب مرآة عاكسة للحياة". وهذا يعني أن كل ما يكتب عن الحياة فهو أدب، بعض النظر عن شكل الكتابة (التعبير) شعراً كان أم نثراُ. وهذا هو كل الكلام الذي ننطق به شفاها أو نكتبه.

ذكّرني هذا بطرفة تنسب الى شخصية جوردان الفرنسي الذي اراد التعلم عند أحد الأدباء فقال له: الكلام يكون إما شعراً وإما نثراً. فتفاجأ بذلك، جوردان، وتساءل: يعني أنا أتكلم نثراً ولا أدرى؟!

في الحقيقة، كلنا يفعل أشياء قد لا يعرف تصنيفها، كما جوردان.

تفاعلت كلمة الأدب فاتخذت منحى تحليلياً أكاديمياً، وصنف إلى شعر ونثر، وابتكرت أجناس شعرية مختلفة: شعر النثر أو النثر الشعري أو شعر التفعيلة أو الشعر الموزون المقفى (الكلاسيكي) والنثر العادي. أو الخواطر (بين الشعر والنثر) إذا صح التعبير،

والقصة بأشكالها منذ الحكاية والقصة والقصة القصيرة والقصيرة جداً والرواية والمقالة بأنواعها ...الخ. هذا فيما يخص الشكل. فما بالك بالمحتوى الفكري (أو المادة العلمية) وكلها تواضعات بين الناس قد يتفقون بشأنها أو يختلفون نسبيا، لاسيما في التفاصيل (حيث يكمن الشيطان–كما يقال.(

فهل توفرت هذه الخصائص في صيغتها المثلى في الأدب الكوردي في الثقافة السورية؟

قد يكون تعسفاً، أن نقول: نعم.

فلم تتوفر للكورد في سوريا ظروف ممارسة أدبهم بلغتهم ولا حتى باللغة العربية لأسباب سياسية (وثقافية) لم تستطع الذهنية العروبية أن توفرها كحقوق طبيعية لشعب مختلف.!

ونعود فنقول: إذا كان هذا هو الأدب إجمالا، فما هي الثقافة إذن؟

أليست الثقافة تتناول الحياة وتعبر عنها كما وصفنا الأدب بذلك، باعتباره: مرآة عاكسة للبيئة؟ يواجهنا هنا، تحدي التفريق بين الأدب وبين الثقافة (مع مراعاة أنهما متداخلان في صورة ما). ونستعين بعلوم –هي جزء من الثقافة– وتعيننا على فهمها، عبر محاولات قد تختلف بين مصدر إلى آخر، في رصد البيئة وحالتها، ودرجة تقدم الإنسان فيها معرفيا، فنقع على تعريف يكاد يكون مشتركا، أساسه: "الثقافة كلٌ معقد..." يشمل كل ما يتصل بالمجتمع من أنشطة في تجليات متعددة ومختلفة: علوم، آداب، فنون، قيم، معتقدات، عادات وتقاليد ومختلف فعاليات المجتمع...جميعاً في علاقة تفاعلية تكاملية تشكل حالة ثقافية لمجتمع في بيئة ومرحلة معينة.

قد يبدو في هذه التعريفات اختزالاً، يتجاهل اختلافات محتملة بشأنها، لكنه يصف معنى عام يسهّل فهماً مشتركاً (وتبقى لكلٍ خصوصيته في طبيعة التفاعل، وتشكيل التصور)، فالتطابق التام لا يتحقق في قضايا ذات طبيعة إنسانية متأثرة بخصائص نفسية/ ذاتية لديه –وهذه طبيعتها كما يبدو– وربما هي مزيّتها أيضا.!

نكاد نتشارك جميعا في فهم هذا المعنى العام لكل من الأدب والثقافة. ونلاحظ بوضوح، أن الأدب هو جزء من الثقافة. يغلب فيه الجانب الجمالي والمعياري: شعرا أم نثرا، وأن الثقافة يغلب فيها الجانب الفكري الأعم والأشمل والمعايير فيه منطقية عقلية.

قد يكون هناك تعريف أفضل، لكن محاولة تحديده بالنسبة الينا، توفر أرضية يمكن الانطلاق منها في الكتابة عن موضوع، هو: الأدب الكوردي في الثقافة السورية.

فنسأل: ما المقصود بالأدب الكوردي؟ أهو الجانب الوجودي منه، أم الجانب الكمي والنوعي ومحتواه، أم كل ما يتعلق به؟!

كل شعب له أدبه، مع تفاوت يعود إلى عدة عوامل منها المستوى المعرفي لديه، وغِناه بمشتغلين به، ومواهب يتمتعون بها، وظروفا توفر ممارسة النشاط (عناصر ملهمة وظروف الانتفاع منها..) ومدى التوفق في الانتاج نوعا وكما...الخ.

بهذا المعنى يبدو أن للكورد أدب (وفولكلور) في المستوى النظري، أكثر مما يوصف بالثقافة (من الناحية المعرفية) وفولكلور متمازج نسبيا مع الأدب أو متفاعل معه. وإذا كان الفولكلور يشير إلى تراكم عفوي لإنتاج مجتمع، فإن الأدب نتاج واعٍ وإبداعي.

فيما أعلم، فإن دواوين الشاعر جكرخوين (ونتاجه عموما)، هي الأشهر والأكثر حضوراً، إلى جانب أشعار أحمدي خاني (مم وزين، أو ممو زين، ونوبهارا بجوكان...) و أشعار ملا أحمدي جزيري وسيد علي فندكي... (وأعني ذو التأثير في سوريا)، وهي جميعا متداول في الوسط الديني بالدرجة الأولى، ما عدا جكرخوين (ومن تتلمذ على منهجه الكلاسيكي كملايي تيريج مثلا) الذي تشرب ثقافة ماركسية. إذ بدأ حياته السياسية متأثرا بها، وقريبا من الحزب الشيوعي، ثم انتقل إلى الحزب القومي (البارتي) كغيره من الرعيل السياسي الأول من الكورد في سوريا. (ربما هذه قضية تحتاج بحثا في أسبابها ونتائجها من الناحية الثقافية ...)

أما من حيث الكم فقد كان الأدب الكوردي –بحسب اطلاعي–ضئيلا. فالحكومات المتعاقبة لم توفّر فرصة ممارسة نشاط كوردي قومي متميّز، حتى على مستوى الأدب والثقافة عموما؛ سوى نوع من غض نظر، تختلف وتيرته عن تلك التي ذات طابع ديني، وكتب أو رسائل: عقيدة الإيمان، نوبهار ...للخاني، نهج الأنام ملا خليل سيرتي (اسعردي) و"عوامل" كتاب كوردي بخط اليد والحروف العربية عن الصرف العربي، وأذكر كتابا في الشريعة –لا اتذكر اسمه– كان لدى المرحوم والدي، وغيرها مما لم أطلع عليها. ومحاولات كثيرة معظمها تأخر في الطباعة والظهور ملايي بالو مثلا. ملا أحمد نامي ...والملحوظ أن البدايات كانت من الملالي والمشايخ في أكثرها لظروف وطبيعة الحالة الثقافية والأدبية الكوردية كمجتمع مندمج مع الثقافة الاسلامية، قبل محاولات تتكاثر مع زيادة التعلم في المدارس والجامعات!.

هنا لا أستقصي، وإنما أذكر أمثلة.

وزاد عهد انبعاث قومي عروبي (عبد الناصر، البعث) تشددا، وعنصرية ... فباتت الأمور أكثر تعقيدا. وأن وجود البارتي كحزب قومي كوردي ساهم في انعاش اهتمام بأشياء كوردية و تداولها، باللغة الكوردية والأحرف العربية (أحمدي خاني، ملايي جزيري، سيد علي فندكي وغيرهم، أو بالحروف اللاتينية: جكرخوين دواوين وقصص ومدونات تاريخية...، وممي آلان (ينسب إلى الدكتور نور الدين ظاظا)، و برينا ره ش (موسى عنتر)، الفباء باللاتينية (أوسمان صبري، مير جلادت...)...أو بالعربية مثل: صفحات من الأدب الكوردي –الأميرة روشن بدرخان، رصدت فيه عددا من الأدباء الكورد...، وهذه جميعا لم تكن نتيجة حالة ديموقراطية ناضجة وقانونية، بقدر ما كانت عملية غض نظر، أو عدم علم بها.

و كان المرحوم ملا رمضان البوطي يطبع مولودا كرمانجي، ونوبهارا بجوكان لأحمدي خاني ونهج الانام .. بالحروف العربية، جميعا كتيبات صغيرة. وكان يطبعها في دمشق ويوزعها في الجزيرة، ودوما كانت المحطة الرئيسة هي دارنا. وقد بقي بعضها إلى

وقت متأخر (نور الاسلام خاصة) فأخبرت المرحوم الدكتور محمد سعيد البوطي بها، فقال: وزعها مجانا. وهكذا كان.

عموماً، الحالة السياسية التي شكلت اتجاها في الثقافة الاجتماعية ذات نزوع نحو رفض الآخر أيديولوجيا، وبالتالي إلغاءه، وهذا ما عاشته ثقافة الكورد وأدبهم في ظلال حكومات تحكم الكورد في أجزاء كوردستان، ربما أسوأها تلك الايديولوجية التي سخرت السياسة لهيمنة أفراد أو عائلات كسوريا مثلاً، وأختتم الحديث باقتطاف جزء من مقدمة ممو زين ترجمة د. محمد سعيد البوطي (ط١ عام ١٩٥٧ وط٢ عام١٩٥٨، قبل أن تمنع السلطات السورية طباعتها في الطبعة الثالثة. وقد نشرها الاستاذ Bavê Ramen مشكوراً، على الفيسبوك، في أواخر الخمسينات، وتحدثت عن حالة الثقافة والأدب الكوردي. وتمثل نموذجا مشهوراً في سياق ما نتحدث فيه. ونبدأ بحديثه عن اختطاف أحدهم لقصة مموزين وتحويلها لمسلسله إذاعية، وذكر هذا في مقدمة الطبعة الثالثة:

(ولكن باعثا حملني على إعادة طبعه، فقد استغل أحدهم إعراضي عن هذا النتاج الأدبي، وعدم إلفاتي إليه بنشر له أو حديث عنه، فادعاه لنفسه كما هو أسلوبا ومضمونا، بعد أن حاول ستر فعله بتغيير اسم القصة وجعل عنوانها: " لماذا يبكي الربيع"، ثم باعها على أنها من تأليفه، لمن قدمها الى إذاعة عمان، وربما غيرها أيضا، مسلسلة تذاع على حلقات).

وفيما يلي المقدمة التي مُنعت إعادة طباعتها، وكانت نشرت مع الطباعة الأولى والثانية كما أشرنا إليه:

"بين يدي القصة لعل هذه الصفحة التي أقدمها إلى المكتبة العربية من الأدب الكردي في أول صفحة تلامس أعين القراء من تاريخ أدب –هذا الشعب –بل ولعل كثيرا منهم سيعجب إذ يرى للأكراد نصيبا وافراً كبقية الشعوب من تاريخ الأدب والحضارة. والحق أن لهم أن يعجبوا .. ولهم أن لا يكون لديهم سبق اطلاع على مثل هذه الصفات لهذه الامة، لا لأن تاريخهم غير حافل بالأدب الرفيع الزاخر، أو غير مزدهر بالحضارة

الخالدة، فذلك شيء لا يتأتى إنكاره لمن بحث عن الحقائق، وأرهف سمعه إلى حديث التاريخ الحر الصحيح، ولكن لأنها صفحات قد غشاها الظلام من حولها، ولم يلتقطها التاريخ إلا وهي مطلية بالغبار المتكاثف... غبار عز على هذا الشعب حتى اليوم أن يجلوه عن حياته، إنه غبار الاضطهاد والظلم اللذين أحاطا به منذ تاريخ طويل في سبيل تطلعه الى بعض حقوقه وحريته التي ينبغي أن يركن إلى نيلها ككل أمة تعيش على هذه الأرض. لذلك فقد يعز انتهاء صوت التاريخ الى ذلك. وهو لا يعرض إلى أدب هذا الشعب وحياته إلا من وراء عواصف وسحب. غير أن المعجزة التي أجلتها الدنيا بأجمعها هي أن شيئا من هذه العواصف التي أقيمت وأثيرت من حوله لم يقو على كتم صوت هذا الشعب أو خنقه، وإنما قوي على شيء واحد فقط، وهو أنه أثبت للعالم كله أن هذه الأمة تتمتع بجلد لا يستخذي وصبر لا يضعف وإباء لا يتراجع. وحسبها ذلك دليلاً على أنها خلقت لتحيا .. ولن تموت، وستحيا سعيدة، متعاونة مع جيرانها من الأمة العربية في ظلال من العدالة والإخاء والتناصر، تجمعهم مبادئ مشتركة وأهداف واحدة...".

نكتفي بهذا القدر. ولمن يود الاطلاع سيجد حاجته فيما نشره الاستاذ المؤرخ Bavê Raman على الفيسبوك. أو إذا وجدت المجلة حاجة فإنني سأرسل المقدمة كاملة لنشرها. قصة "مموزين" ربما كانت بوابة الأدب الكوردي إلى قراء باللغة العربية أيا كانوا. وكما يعلم الجميع، فإن المقدمة هذه لم يسمح بطبعها مع إصدار الطبعة الثالثة التي اضطر المرحوم الدكتور محمد سعيد إلى التضحية بها لقاء الحفاظ على القصة نفسها، والتي طالتها يد لصوصية عرضتها كتمثيلية إذاعية في الأردن (تجدون تفاصيل القصة في مقدمة الطبعة الثالثة).

ولعل من الجدير بالذكر بأن المرحوم الدكتور البوطي، قد ترجم أيضاً قصة "سيامند وخجة" إلى العربية تحت عنوان: سيامند فتى الأدغال!.

أوراق الشعر

شغب

مضر حمكو

شاعر وكاتب سوري من الحسكة

تشاغب الوجود كنقطة حطت على أول سطره

ربما

أو على آخر جوعه

ما أول ما كان من الأصوات؟

ما أول ناي غنى لآدم؟

ما كان من أمر الطين إذ زوج الغيم

من الغيم؟

ونسي التراب

ولعبة النار في يد الكواكب

أأول الموسيقى همجي كان اسمه الرعد؟

إنك الحب يا أول الأصوات

هكذا آمن الغريب

بل السأم قالت المدينة

وهي تسكّن جوع الوقت بالخواطر

ترشو غيمة عابرة بحصة من ذهب السماء

أو أزرق فتنتها

لعلها تأتي الآن إلى نزف شهي

ملء روحها كأمطار القيامة

لها أن تفشي أي سر تشاء

لها أن تثمل حد الصحو من الارتجاف

لا تدري أي لون لليقين في رخامها

تلهو بتغيير وجهة الريح

تستبدل أحذية الشوارع

تخترع غرباء بلا أسماء

تحذف النقطة من الحرف

تشدّد السكون

وتمط الكون إلى آخر اللامعنى

كلما طعنها انتظار

نبت من ضلعها طريق طويل

إلى ليل طويل

توصي الأشجار أن تدر لبن الحنين

تومئ للغريب أن أشرب ما طاب لك

من العطش

أول الأصوات الضجر

ربما

يأتي أليفا كذئب

نقيا كسراب

متعاليا كسخام

وللمدينة ويلها الرسام

يحفر ملامح الغادين على نوافير المساء

ربما تغني بعد قليل في مديح الغياب

بضعة أقمار

لطمأنينة العصافير

وسلام الأشجار

ليس كل ما يفوح من القلب حب

قالت المدينة في آخر العواء

عليك السلام أيهذا الليل الذئب الغراب ال نبح سوءتي

وعلى قلبي السلام الوردة الكفن

والشيء المعرف بلا

والهوى الحزين في وجه النحات الصنم

هلمّ أيهذا النبي الحجر

ردّ الغريب أنا الصنم الفاتن نفسي

لي نصف وجه من ثمار النار

لربما شابهت الحقيقة في الدخان

أو شابهت إلهاً مشطوبا من التقويم

كلما انتصف التأمل انطفأت كالثقاب

أنّى ثقفتني الريح أطفأتني

لربما كنت شبيه السحابة

فلي عينان في آخر نفق السماء

عين تصافح الهاوية

وأخرى تحلب البحر

أحب من الموسيقى سفي الرمال

هذه يدي تعزف زوبعة

وهذه تجرح الغبار

ما أروع هذا اللحن الأنا

إذ ضيعني

لكأنما الأبد وتد

يشد حبال الهاوية إلى عشب رؤاي

أيهذا السؤال مطرقتي

والعصف المدى رفيقي

فعاليا عاليا

دقّ أيّها السقوط مسامير شهقتي

عالياً عالياً

اقرعي أيّتها المزامير أبواب دماي.



قصيدتان

ميديا شيخة

شاعرة كردية مقيمة في ألمانيا.

قامشلو

مسافرةٌ أنَا إلى غيابي الطويلِ

أحملُ تميمةَ حُبّكِ،

ودموعِي المنذُورةِ لقامتِكِ،

بابتسامةٍ واسعةٍ تحتَ الأنقاضِ

رقدتِ.

لم ينتبِهْ أحدٌ حين مرَّ الشيطانُ

برائحتَهِ النتنةِ وصفقَ بيديهِ.

تاركًا للصمتِ أنْ يحدثَ الأثرَ.

أواااااه...

حقلٌ من السكاكينِ نبتَ في صدري بعدَهُم

نبشَ في أكوامِ الأغنياتِ المرميةِ أمامَ الدارِ

وأمنياتِ غدٍ تشرقُ من بين أصابعِكِ

ودندناتِ صوتِكِ مذ كنتُ أحبو

أواااه....

كنتِ تغنين بمجدٍ مشرقٍ

وأيّةُ متعةٍ تلك..

والجميعُ نيامٌ

على أرضكِ اليانعة بالحُبِّ في ذلك اليومِ من التقويمِ!!!

شوارعُ قامشلو ترتدي الحدادَ الآنَ

وأنا يمزقني الألمُ ويعصرُني الحزنُ

أتوقُ... أتوقُ ملءَ القلبِ إلى ذاك الصدى:

خذلان

دفقةُ الشهبِ

التي أنارتْ بغتةً وجهي

لمْ تهطلْ.

يا اشتعالَ القلبِ

بالنيزكِ اللعوبِ

ويا اكتواءَ الروحِ

بلظى مجرةٍ

تتهاوى كالقيامةِ

ولا تهوي.

يا أيَّها الألمُ

المسافرُ إلى الدمعةِ

هاك رنينَ ذاكرتي

المثقلةِ بالمخاضِ

والزغاريدِ التي تخثرتْ على شفاهي

ولم تهطلْ.

وأنتَ أيُّها الموتُ

المتربصُ خلفَ البابِ

تجرُ بكاءَ الأمهاتِ

إلى صدري

ولم تكترثْ

بالعويلِ الذي هرسَ السحابَ

تدخل،

ثم تمضي بصمتٍ آسنٍ

خلفَ تنهيدةٍ معلقةٍ في الحلقِ،

قالوا لم يوارِ روحي أحدٌ تحتَ الترابِ

كلاااا...

ليس الآن

من يأتي بأجلٍ غير مسمى

كما البرق يشقُ عتمةَ الليلِ!

ما فاتَ لمْ يأتِ

يا ليتَ للوقتِ ظلًا وقبعةً

لأشهرتُ خنجري الصدئ من غمدِهِ

ولوحتُ بقفطاني لجحافل الغيمِ

حتى ينهمر وابلًا.

أماه..

كيفَ لي أن أتجرعَ الوجعَ دونَكِ؟!

كغرابٍ لفظتهُ المدائنُ الشاحبةُ

ألملمُ عطرَ أحاديثِكِ

وأكفُّ عن مكابرتي،

لأستجدي وجهَكِ من مهبِّ الغيابِ

حتى الدمعُ خذلني حولين

إلا جذوة الحبِّ من حليبِكِ

لا تضمحلُ في مساماتي وأوردتي.

أماه..

حولانِ من جحيمِ الوقتِ

وأنا عاصفةٌ من الحزنِ

أكابرُ،

وأشرعُ ضفائري للريحِ

كي تنثرَ رائحةَ أصابعِكِ

على وجوهِ الناسِ

أماه..

إياكِ أن تطأَ قدمُكِ الأرضَ من دونِ أسماءِ اللهِ

فالجانُ يتخذونُ حتى أشكال الحشرات.

وكنتُ أذكرُ اسمَكِ...

وحفيفَ قفطانُكِ يهمسُ لي من الغرفةِ الأخرى.

سيرة العاشق سيرة المكان

(مقاطع من مخطوط)

فواز قادري

شاعر كردي سوري مقيم في ألمانيا.

تراب ودم يتزاوجان فتطلع وردة

دم وحجر هيئة القلب

التاريخ جمر والخوف كرسي طاغية في الهاوية

الجندي خوف مقدود من صخر وخوذة

فوق رؤوس الناس

وكلب مهان يرحّب بسادته

تجار حرب يتسافدون بالعلن

دول كبيرة ودول ذيلية ومرتزقة ينبحون (أعتذر من الكلاب)

الشاعر يريد أن يكتب الحب

قبل أن تذبل وردة وحيدة منسية

أن يخلّد الحب

قبل أن تنتصر الحرب

وتغرق السفن في الرمال

يشمّ تلك الرائحة

قبل أن يفوت أوان الصِبا

قبل أن يذبل الحجر وتتبخّر الذكريات

سيرةِ العاشق وجع المكان

رحل العاشق وتناثر المكان

سيرةِ نائمة في حطام "الدير"

طفولة وضباع تعضّ وأغان تُشفي

رضع الصغير كدر الحليب وشكر الأمومة

فتى خجول لملم الابجدية من الشارع

أطلق عصافير المعاني من شراك العادة

رحل المكان وتناثر الشاعر

ألف قصيدة تقرع

تنفتح البلاد على الأغاريد والأغاني

من أين يسيل كل هذا الدم الوردي؟

دم بكارة دم رعاف دم نزيف الولادة.

**

عين عليكِ وعين على البلاد

أنقر يدك الفارغة

كعصفور أخرس

حتى يخرج الماء

أنقر حتى القاع

وأنا أرتجف من الجوع والبرد

لا صوت لي ولا "فتفوتة" خبز

ولا حبة قمح واحدة

أنقر يدكِ تتوجّع البلاد من حولكِ

البلاد التي عذّبتني بالخوف عليها

ألعاب الطفولة ناقصة معها

الضحكة ناقصة وتنتهي قبل أن تكتمل

الرقصة ناقصة ولا تتم دورة واحدة

تحزن أقدامي على قدمها الناقصة

على عينها الناقصة

على ذراعها القصيرة التي لا تعانق

الدموع وحدها كاملة

ولا تنقص في أي مناسبة حزينة أو مفرحة

تنزل دمعة من عين حجر أرمل على الطريق

ينزل نهر من عيني

دمعة لافتات المرور التي لا تشير إليكِ

وأنت تعرفين لم أبع ولم أخن

كل ما في الأمر خسرتُ وتناثرت أحلامكِ

أنا عصفورك الذي لم يتوقف عن الغناء

أرسلت الرسائل وخانت الأشرعة

أرسلت الأمواج ولم تجد أقدامكِ

أرسلت النوارس بعد أن تاهت الشواطئ

غصن الزيتون احترق في فم الطائر

ولم تعد السماء إلى زرقتها

الأرض تنكرت بالخراب

تعب عصفورك من الليل

أبحث عن عشي فيك يا إلهة المكر والخصوبة

الأغصان جرداء والأشجار لم تتوقّف عن الولولة

تركتُ علامات عند رأسكِ

وأنت تتوسّدين موجة

سرقكِ اللصوص مع الفرات

ولم أجد عينك التي تحرس

ولا البيت الذي خبّأت فيه ما تبقّى من ذكريات

لم أجد سوى حلمي الذي تعرفين

مشرّداً في النهار

وفي النوم يتوسّد حجرك اليتيم.

**

الشاعر في الظل

وألف شمس فوقه تدور

تتجاهله الحياة الأرملة

يكتب لها وفيها وعنها

يكتب ما يزيد عن حاجة المديح:

أحبّك أحب حجرك وترابك

أحبّ ماءك الجالس على شفاه الناس

انتظريني سآخذك في نزهة إلى الخلود

أدور بك من بيت إلى بيت

حتى تعود لك الذاكرة

كل الوجوه التي مرّ عليها فمك

قُبلة للريحان وقبلة للفلّ

ضحكة البساتين وثرثرة النخيل في الأعالي

رنين كؤوس العشق على الفرات

قبل أن نفتح دفتر الثورات

(الحب كان ضيفاً خجولاً

نادراً ما يشاركنا مباهجنا على الطاولة والشاعر يكتب الحب:

لا ثورة بلا حب مغموس بفوران الجسد)

خلاف ديمقراطي على منزلة الكحول

خمر بروليتاري أبيض

أم قدح ويسكي برجوازي واحد

يحتملني إلى آخر الليل

شقاوات الشباب خجولة

صداعي اللئيم الذي يعكّر المزاج

كأس واحدة تتمسك بالرفاق

مخافة أن نتناثر في السجون والمنافي

وتظل القصيدة سورة مشعّة في قرآن الحياة.

**

سيرة الدمعة الأولى

أنا وحدي وهذه الغربة الموحشة

أبحث عن الصغير

بأصابع من خبز وخوف

بأياد من برد وضياع ترتجف

وحدي والدنيا هاوية أمامي

وأشباح الليل سيدة حتى في الفراش

ما يفعل الصغير

يرقّ ويرتجف بلا عصف

يُوجع قلب الدنيا

قبور مفتوحة في عينيه

سماؤه طيور وزرقة وأحلام

يتمسك بما لا يرى

بالمدى غير المرئي ويطير.

سيكتب الصغير سيرة من؟

أبواه هاربان من العسكر على الحدود

يكتب سيرة الدمعة الأخيرة

سيرة الضحكة الأولى

الحب الأول بخجله وقبلته الجارحة

سيرة الفقر والكدح الغاشم

سيرة القبور التي مرّت عليه في الأحلام

سيرة الزهور التي تقفز إلى يديه

سيرة النوم الذي يلاحقه في الطريق

سيرة الأرصفة التي تشبه الوطن

سيرة الحذاء الجديد

سيرة البيت والبلاد.

أنت تجننينه أيتها المدينة المتخاذلة

كم مرّة سرد عليك سيرة الصغير

من أوّل انفجاره الكوني إلى آخر دمعة

تكلّم وتكلّم وأنت تبتسمين

كأنك لم تصدّقي كل هذه التواريخ والحرائق

حياة طفل على عكاز خرافة

الطفل الأيّل الوسيم يقفز هاوية تلو الأخرى

قبل أن يعثر على القصيدة

أدمن البكاء في الظلام

وشوّفك الجروح الكثيرة في قلبه الصامد

وحكى لك سيرة جرح من أثر الحزن

جرح بطعم الفقر المرّ

جرح بطعم قبلة أولى

جرح يخجل عن ذكر السبب

جرح مرشوش عليه سمّ الهزيمة

جرح غائر حتى الذكريات

وأنت تتفرّجين ولا تُظهرين شيئاً

كأنّك لم تشاركيه الحليب

ولم تلملمي الأحلام الهاربة من رأسه

تركتكِ فيكِ وخرجتُ وأنا مطمئن

ولم أعرف أن بعض الحب يخون

حزمة من الورد تهصر العطر عليك

والدنيا برد وصقيع

خفتُ عليكِ منكِ

وأنتِ تتغيّرين والوقت يمشي إلى الوراء

الأمر خارج المعقول

ولا تستوعبين أي طارئ

وكأنك لم تمسحي دمعه

ولم تكّلميه عن الحب

قبل أن يكبر وتفرّ أيائل الأحلام.

**

سيرة شاقة بعرق الجسد

غليان الروح على الأسفلت الذائب

بدموع تخرج من كل مكان

سيرة عرق نازل من مسام المتعبين

سيرتي تشبه سيرة كل الخسارات

سيرة الأبواب المفتوحة في وجوه الناس

سمل أعين الظلام بالأمل

سيرة الطيبين بأكفّ مبسوطة

سيرة العصافير في ضحكاتها

تملأ فراغ الصباح بالغناء

لا شأن لي بالثعالب والشباك

معجزتي أنني نجوت بقلبي من الكراهية

التحايا على فمي شفّافة والقبل

أنا فقير الترّهات والثرثرة

أحمل لافتات بلا لعنة واحدة

الزهرة رسالتي الخرساء

والريح بياني الصريح إلى الجهات

الفرات فراشي والموجة وسادتي

معلق من أهدابي على رغيف الخبز

أسبق الموت بقفزي السريع إلى عربة الحياة.

**

مثلي لا يعوّل على الزمن ولا يخاف

سنوات عشرون مثل خطوة الصغير

أنا رمشة فارقة بين عالمين

البلاد التي أغلق عينيّ عليها كل ليل

والبلاد التي تفتح عينيّ كل صباح

لست في سباق مع شهريار

ضحكة الراوي الغائب أنا

ودهشة شهرزاد في سوق شعبي في دمشق

حين تراني بحملي الثقيل

من الشوق والأغاني والرثاء

تبحث عن وقت فائض من أجلي

قبل أن تنتهي الليالي

تكلّم الشاعر عن عشيقاته في الطفولة

وعن دورهن في حكاية أخرى

وكم من حورية ينوي الكتابة عنها

قالَ للبنت التي تحاول الغناء:

"حاذري من الدخول في القصيدة"

حاذري أن يكتبك الشاعر

لن تعودي بعدها إلى الطفولة مرّة أخرى

ظلي بعيدة عن رمال ربعها الخالي

قبل أن يخطفك جنيّها القادر

وانتظري حتى تمرّ قوافل الغناء

هودجكِ من ديباج أصفهان

على ناقة من نوق العصافير

شردت من مهر عبلة في الفلاة

في ألف ليلة وليلة جديدة.

انتظارات كافافي!

محمد نور الحسيني

شاعر ومترجم كردي سوري مقيم في ألمانيا

لماذا أتخيلكَ ضريراً

تقودُ طاقمَ عملٍ

خبراءَ آثارٍ وحفارينَ..!؟

لماذا أتخيلكَ بعكازةٍ أبنوسية

وفمٍ أدردَ

تخطُّ مكامنَ

في الصباحِ

وبؤراً

في نورِهِ

طبولاً

لمجيئهِم..

مزاميَر

تحتملُ بزوغهُم كالكمآتِ..

تدفقَ خيامٍ ومعسكراتٍ..!؟

هنا يجبُ أن تنتفخَ الدروبُ

هنا شروشٌ رطبةٌ

هناك أسئلةٌ ممتدةٌ كالفحيحِ

هنالِكَ

هنالِكَ

يمتد شجرٌ وخرنوبٌ ورقيمٌ مطمورٌ

ومنعطفاتٌ

سيتدفقون فيها كالجنونِ

يلهثونَ خلفَ قرميدٍ متفتتٍ

هل يكفي هذا اللهاثُ

هل تكفي هذه الحيرةُ

لبثِّ النبضِ

أخافُ عليكِ من الذوبان

أخافُ عليكِ من الوَدَقِ!

ومن حُمَّىَ الآبارِ

وشَغَفِ الأعماقِ

ولسعاتِ التنقيبِ

أخافُ عليكَ أن تجريَ في المساربِ

أخافُ عليكَ من ضُحَى الغَيْرَةِ

أخافُ أنْ تلَبْثَ في هذا التلِّ

كالسأمِ

لاغَمَامَ يظلِّكَ|..

لا أنثىً تدثِّرُكَ

بأناشيدِ صدرِها..

أخافُ أن تكون الوعلَ أو ظلالَهُ

بقَرْنَيْهِ الكليلين

أخافُ أن تنتظرَ نفسَكَ

يركضُ الوعلُ فتتَبعُهُ

تركضُ الغزالةُ فتتبعُهَا

يا لقرنيه الجميلين!

يا لعينيها الجميلتين!

يا لجنونِ النيازكِ المتطايرةِ من خطاهما!

يا لسهامٍ تُدَحْرِجُ بصيرتي!

من عليائها إلى فتنةِ الترابِ

كنتمْ نياماً

أتعبتكمُ المتونُ والهوامشُ

وكانت بصحبتي

متماسكةً ككلامٍ متماسكٍ

أحصي فقراتِ ظهرِها

كما أحصي كلماتٍ من ذهبٍ

ثمةَ سطرٌ لا يتَّضِحُ

ثمةَ أنفاسٌ ناعمةٌ

كعبورِ الفراشاتِ

ثمةَ منحنياتٌ وارفةٌ

وغضونٌ ممتلئةٌ بالترحابِ

لكن أيضاً

ثمةَ رقيمٌ مهجورٌ

ثمّةَ وعلٌ طريدٌ

يجدُ فسحتَه في الهضبةِ

الهضبةُ السائلةُ بالنورِ وبالهجران..

موحشاً ينعرجُ

وينبسطُ

تتلاطمُ من حوله الغمغماتُ

كأن سيحدبُ على القَطَا

كأن سيطوي انتظاراتِه

كجناحين كسيرين

إذ يتمعَّنُ بحَدَقتين فاغرتين

في عجرفةِ الحجلِ البرّي

في خصرِه المنحوتِ

في دقةِ منقارِه

في جناحيهِ المتدفقين

كأنما لِتَوِّهِ قد نهض من سِفَادٍ

الحجلُ المترجّلُ لتوهِ

من الإدانةِ

الوعْلُ المترجّلُ لتوهِ

من الذبحِ

الغزالةُ المترجّلةُ لتوّها

من ترمّلها

كلاهما في الأسحارِ

يترجلانِ

كبومتين بنفسجيتين

تحطّانِ على أفاريزِ الحجراتِ

تنعقان بكلامٍ مبهمٍ

عن الرقيمِ ذي الفلز المتوردِ

عن هذا الخلطِ المتعمدِ بين

بيكيت وكافافي

اللابثين في مساحةٍ موبوءةٍ

بالحفرياتِ

عمّ نبحثُ في هذه الثرثرةِ

من اللقى والرُقُمِ

خُوَذٌ تلمعُ كأيقوناتٍ مزيفةٍ

بنادقُ مدهونةٌ بعواءِ الذئاب

أنهارٌ محجوبةٌ بالغطرسةِ

كمْ ستظلُّ مربوطاً إلى ذاك العمود

كم رصاصةً ستنتظرُ

كم خبيراً بمللكَ

كم عُصابة على عينيك

كم طلقة خلبية..!؟

من شاهقٍ ستتهاوى

لن تكونَ المسافةُ كافيةً

لننتظركَ

لن تكونَ بقاياكَ كافيةً

لتتناهشكَ الجوارحُ

لتؤاخيكَ

لتتغذى منكَ وتغذيكَ

يلزمُكَ حصانٌ فحسبُ

حصانٌ يرمحُ كالوَلَهِ

قَطَعَ أرسانَهُ

داسَ بابَ الحظيرةِ

نافضاً عن ظهره السّرج البلَيد

حصانٌ أرمضته ليالي الغثيانِ والتأففِ

حصانٌ سيقضمُ من الحديقةِ

ما يشاءُ

فلتكنْ في فمِهِ

قضمةٌ من السُنْدُسِ

وفي جبهته طلقةٌ

لكنها لن تكونَ في انتظارِهِ

هو ضيفُها

لكنها لن تكونَ في انتظاره

جميلتَهُ

ذاتَ الفمِ العذبِ

والعينينِ الليليتيِن

والحواجبِ الرقيقةِ

والقامةِ الهيفاءِ

حتى الإعياءِ

ترقَّبهَا

حتى الغثيانِ

تلمَّظهَا

لأنها لم تكنْ موجودةً أصلاً

لذلك لن تكونَ كومندانها

لن يأتيَ أورليانو

ليحفرَ في عروقِنا

باحثاً عن قرني الوعل الذهبيين

في عروقنا الناشفةِ

هذا فجرٌ قائظٌ

هذا فجرٌ كاذبٌ

لن يسريَ الطِّيبُ في الأوردةِ

أبوابُ الكَرْمِ لن تُشْرَعَ

ستظلُّ تكتمُ أنفاسكَ الحجراتُ

ستفركُ عينيكَ طويلاً

وبين لافحٍ من الشجن

ولافحٍ من الغبطةِ

ستعودُ إلى الشِّعابِ

مجللاً بالنعاس

متوجاً بالضُّحى والرطوبةِ

تركضُ في الشّعابِ

على غير هدىً

وبعكازٍ

وبفمٍ أدردَ

وبعينينِ غائمتين

وبملامحَ أوديبيةٍ

وحيداً وأعزلَ

ستتوهُ قليلاً

لكنكَ تعودُ القَهْقَرَى

كبدائيٍ تألفُ المرعى الخصيبَ

تقضمُ الندى

ترشفُ الحبقَ

من المنحنى الرخيّ

تبزغُ في الربيعِ

تهيجُ شعابَكَ بالزهورِ النافرةِ

كلما ذابتْ ثلوجُ طوروسَ

كلما هبّ هواءٌ رومانسيٌ

تزدادُ نضارةً

تتبرعمُ ضفتاكَ مروجاً

تخضَوْضِلُ

بالبرقِ والبصيرةِ

تغدو فخاخاً بهيجةً لاستدراجهِ

لتنقيةِ روحهِ

من برقِ المغامرةِ

وتنظيفِ أنفاسِهِ

من لهاثِ الحنقِ والإقدام..

الهضبةُ معدَّةٌ سلفاً ومرتّبةٌ

لدفن نظراتِه الحديديةِ

الهضبةُ ذاتهُا

ستغدو تحفةً محاطةً بأطواقِ الورد

بالمباخرِ

ستغدو المكانَ الأوحدَ

لتذوبَ فيه

الأقدامُ من الضنى

وتتقشفُ فيه الركبُ من الانتظار

ولن تنفرجَ الكربُ

ولن تلمعَ في بؤرتِهِ ذؤاباتُ مشاعِلِ المنتظَرِينَ

عواءُ ذئابٍ جريحة فحسبُ

تترددُ في دمِ رجلٍ أعزلَ ووحيدٍ

بقوةٍ يضغطُ على صدغيه ويصيحُ

لا تنتظرْ أحداً

لا تنتظرْ يا كافافي

لا تنتظرْ من جديد..! ..

أخفيت عنك الكثير

نجاح هوفاك

شاعرة ومحامية كردية سورية مقيمة في ألمانيا

أخافُ أن أرتطم بطيفك

بآخر نظرة ألقيتها في الشارع الذي ابتلع خطواتك

أخاف من صمتي الذي لم أعتد عليه

من استرسال الأمنيات

المدججة بالحنين

صدقت في عتابك

أخفيت عنك الكثير.. الكثير

لم أبح لك

بخوفي من الرحيل

من الاغتراب

و سطوة الوحدة

أخفيت دموعي

وأنا أرتكب الابتسامة

أجبر ملامحي على رسم الفرح

كان نبضي يتسارع مع دقات الساعة

أصلي كي تتوقف لحظة غوصك في عيني

لحظة ملامسة أصابعك لرجفة يدي

كنت أخفي معاركي الخاسرة في صدري

كنت أخفي صوتي

كي لا يفضح ولهي بك

ويقول لك:

أعشقك الف مرة

وأموت في غيابك ألف مرة

من دونك

الصباح لا يكترث بي

الريح لن تشاركني جنونها

الشمس ستزداد سطوتها

ستنال من سكوني

وعيوني ستشي بي

وتجبرني على الاعتراف

بكل ما أخفيته عنك........

هالاتٌ

كاميران حرسان

شاعر ومترجم كردي سوري مقيم في السويد

هالات

القمرُ وإن كانتْ هالتُهُ حمراء.

الثلجُ وإن كان الدمُ يسيلُ في عروقهِ

في جسدهِ البضّ حاجةٌ تَرْوي تعطُّشاً لهُ

فبِه تُسقى أمجادٌ وتُطْفَأ نيران

وتُمَدُّ الأسمطةُ، وتُبْرمُ الصفقاتُ حتى تُثبَّتَ العروشُ.

آهٍ أيّتها العروشُ الفَاغِرةُ

يا الكراسي الشاغِرةُ

الأرائكُ المُمدَّدةُ والطنافسُ حولها

مقاعدُ مُرِيديك .!!!

...

لستُ مَنْ يعبدُ ناراً شَبَّت في ظُلُماتِ نفسي صدفةً بل مَنْ يوَدُّ حجبها

وإن أدهشتْ ألوانُها الساحرةُ، أنوارُها النائيةُ العابرينَ

تسبّبَ وقدُها بإحراقي.

أحرَقت قلبي بدايةً ثم تَدَبَّرتْ مواجعَ لروحي

لَفَّقتْ فنائي

جفاءٌ ليَ مع الحياةِ

في الحياةِ مُغرِضٌ؛ أليمٌ يَعْبَثُ بالسديمِ المُسَجَّى بالهدوء.

تهمةٌ ابتَليتُ بها، نقمةٌ أَحكمُ بها نوازعي،

حجّةٌ تواجهُ رغباتي، نقائصي التي ادَّخرتُها

سأسَدِّدُ بها نقْمَتي إلى عينِ المرارةِ الملساء

أفقأُ بها فقاقيعَ كَبْوَتي وأُغْرِقُ خضوعي.

حينما أثورُ أغدو قرقعةً في السماءِ

غيوماً ثقيلةً

شجرةً محترقةً على الأرض، فأشجاراً كثيرةً حولها تحترق.

لستُ أدري لِمَ تحترقُ؟!!

لعلَّها كانتْ عاجزةً عن الهروبِ من مصيرها الحارّ المُنير

عن القَفْزِ من موطنها فوقَ كلِّ هذا الدفءِ إلى صَقيعِ الغربة.

في هوَّةِ الضياعِ هذهِ!

عثرتُ على وطني، مُخضَّباً بالدمِ، مَصلوباً

لكنّه حيّ.

في قلبهِ قلوبٌ؛ تَخْفُقُ راياتُ الحُبِّ الذائبةِ

وأفئدةُ الأطفالِ المُجَنَّحَةِ

ما برحتْ تحومُ مثلَ قلبٍ كبيرٍ

ينبضُ في صدري.

حلاوةٌ في النفسِ تدومُ، تدورُ، تجولُ، تتواثبُ، تقطرُ، تَهْبِطُ من غصنٍ إلى غصنٍ

حمائمهِ التي تَفرَّقَت، لم يَزلْ فؤادي يطيرُ بها إلى ما كانَ

مُتَنقِّلاً في جنانِ ذاكرتهِ كطَيرٍ دفَّأتهُ الشمس.

فغرَّدَ.

***

رضيعٌ يبتسمُ لأمهِ نصفِ النائمة

السعادةُ عدالةٌ مطلقةٌ

فَراشةٌ زرقاء في سماءٍ زرقاء وهي بجعةٌ سوداءُ في سربٍ أبيضَ،

رضيعٌ يبتَسِمُ لأمّهِ نصف النائمة .

هي أيضاً الشمسُ حينَ تُشرِقُ بينَ شَفَتي سحابةٍ أغرقت الليلَ بالدموع.

وهي دوحةٌ وارفةٌ في العراء،

جدولٌ مُتعَبٌ، غائصٌ بينَ الرمال،

واحةٌ مَخفيَّةٌ في قلبِ الصحراءِ؛ والجِمالُ التي تشربُ منها أيضاً والأطيارُ التي تُغَرّدُ بينَ أشواكها والصبّارُ الناضجُ وكذا الظباءُ التي تتوافدُ إليها فالوحوشُ .

السعادةُ هي الوحوشُ؛ السعادةُ هي قَنائِصها؛ شجرةُ تينٍ بَرّيٍّ تتموعلى شفا هاوية،

تميلُ بأفنانها المثقَّلةِ، بصدرها الرؤوم على البؤسِ فتملأ فمهُ الفاغر ثماراً.

السعادةُ بالنسبةِ لهُ ثِمارُها، عدالةٌ تمنحُ الحياةَ والموت، الراحةَ والتعبَ، النومَ والأرَقَ...

السعادةُ قريةٌ صغيرةٌ على مُنحَنى،

دلوٌ مليءٌ بالماء،

جرَّةٌ مُكبَّلةٌ إلى سريركَ الصيفيّ،

سلّةٌ معلَّقةٌ في ذاكرةِ الغرفةِ الشاردةِ خَلْفَك،

سفرٌ، طريقٌ دؤوبٌ يميلُ على هوَّةِ الليلِ الفسيحةِ ناثراً في سمائها النجوم؛

بينَ الفجوةِ الكبيرةِ ما بينَ الواقعِ والحلمِ، بينَ الحقيقةِ والوهمِ، تحومُ طيورٌ، نسورٌ مزيّفةٌ فوقَ طرائدَ وفيرةٍ لا تُرى في وادي الحياةِ السحيق.

نراها حينَ نتمعَّنُ مَلياً في الشيءِ، نتفرّسُ في وجهِ المخفيِّ في الظّلِ والمتَخفّي بهدوءٍ بينَ الشروخِ وتحت أضلعِ الوردِ وجذورِ العشبِ المسترسلِ مروجاً

فوقها أخطامٌ، عيونٌ و آذانٌ فأقدامٌ متخبّطةٌ تطأ الشيءَ دونَ تمييز.

السعادةُ أن تطأ دونَ تمييز.

مزمور

ما أجملَ الشمسَ التي تنامُ في حضنِ القمرِ.

ما أجملَ القمرَ الذي يرفع رأسهُ من حضنِ الحلمِ ويبتسم.

والقطّةُ التي لم تزلْ نائمةً على قدميكِ؛

جوارها جرّةُ الماءِ التي ما انفكّتْ تشعرُ بالبرد.



الحرب التي أخذت يدي

مريم تمر

شاعرة كردية سورية

الطفل ذو اليد الواحدة

يستيقظ كل صباح

من كابوس قصف بيته

يتأمل أمه في الخيمة

تمسح بطرف شالها الأيمن

دمع عينها اليسرى

يقول بعجز رجل تسعيني

أمي.. الحرب قصمت ظهري.

***

أكلتْها قذيفة

يدكَ التي كانت

تمسح شعري كل يوم

في حرب لم تكترث لأحد.

***

كأن البيت الذي لن نبنيه

لن تكون له أبواب

لن تكون له نوافذ

لن تكون له حديقة خلفية

سيكون عرضة للقذائف

البيت الذي لن نبينه

البيوت لقلوب أطفالها

البيوت ليست للمدافع.

***

الطريق تحب المارة

الطريق تقبّل خطوات الأطفال

الأطفال الذين

فقدوا أقدامهم في الحرب.

مهلاً أيها العابر!

شيرين أوسي

شاعرة كردية سورية مقيمة في إقليم كردستان

1- فلك الرغيف

أنا طفل..

في رحيل المساء

تحولت زفرةً

خرجت تتهيأ لتحتوي العالم ببشاعته

صار صوت الزفير

نفيراً على الحياة

أنين الروحِ الموجوعة

العارية.........

على صدى انتفاضة

تحول أرواحنا جثثاً هامدة

انتفاضة روحٍ

هرمت.....

تنشد الفرح..

يباغتها الحزن

مشمراً عن نواياه

تعزف على وترٍمبتور

لحناً للجائعين

تتحسس موضعه

تتعثر بغصةٍ

أنا طفل

يتمدد عبر السنين

يحمل بيده عمراً

يسيل جوعاً......

ألماً

يسيل

لهاث للصامدين

يهرولون خلف رغيفٍ

مجروح

بالحرية

تسبقهم اليه

دبابير وجرذان

وأنا حافي القدمين

أسير على العليق

أمشي والوقت

صمتٌ موحش

وأنا أختفي في فراغ الطريق

ظلام.... ظلم

الفقر سيد المكان

وأنا طفل

يحمل عمره بين أصابعه

يفتقد ضحكته

وقرطاسه وقلمه

لعبته اليتيمة المرمية على حافة النسيان

قصص ما قبل النوم ليست لنا

نحن قصص لكل زمان......

في موت الفرح

عن أحيائنا..... أعيادنا

أنا طفل يبكي لعبته الوحيدة

على حافة الليل

يمسد حلمه المعلق بطرف أمنية

على أعتاب المساء

ذاك الوقت اللئيم

حيث تتكاثر الأحلام

في عالم قبيح

يسحب من تحت قدميّ الطريق

أنا طفل

على أعتاب النسيان

وطني...

دم ولحم وخرااااب

مطرود أنا من حقل أحلامي

أحمل بين أصابعي

عمراً يسيل

في وطن ضاق بي رغم اتساعه.

2- قفاء الرائحة

تقتفي أثر البعد

يستهويك الغياب

وأنا في حضرة الانتظار

أنتظر غيث حضورك

لعله يعصمني من قحطٍ

يجفف عشبة الروح

رتابة الوقت

متسع الغياب

يلفه الضباب

في بعدك

والحلم الهارب مني

يكسر جناحي

يغرق قدمي في خطيئةٍ

موسومة بالشك

تتمسك بتلابيب الروح

لا تتركها لعقوبة

سوءة

قلبٍ تنشق حبك

أمنيةً أن يكون

طلعاً فيزهر به

في خرابي

خيوط الحياة

تهدلت في جذوري

انتحبت الذاكرة

ولم ينتصر النسيان

وها أنا.........

بعد كل هذا اليباس

وبعد هذا الاغتيال المتعمد

أفشل في وأد الشوق إليك

عبثاً أحاول

وأنا اتعاطى حبك إدماناً

آيلة للسقوط بك

أتعثر وأسقط

ضيقة تلك الطرق المؤدية إليك

جافة تلك المساءات

بعيدة تلك المسافات

وتتمدد

يقطنها السراب

دخاناً

خيالاً

يسكن نهاياتها

أنت لست هناك.....

في نهاية الدرب

لم تكن هناك

الطريق إليك

تقضم أطرافي

وطالما رضيت

لم يبقَ لي

ما يبقيني على قيد الحب

جناحاي مبتوران

وقدماي غائرتان

وقلبي ذرته رياح الهجر

فغدا خراباً

متعبة أنا.....

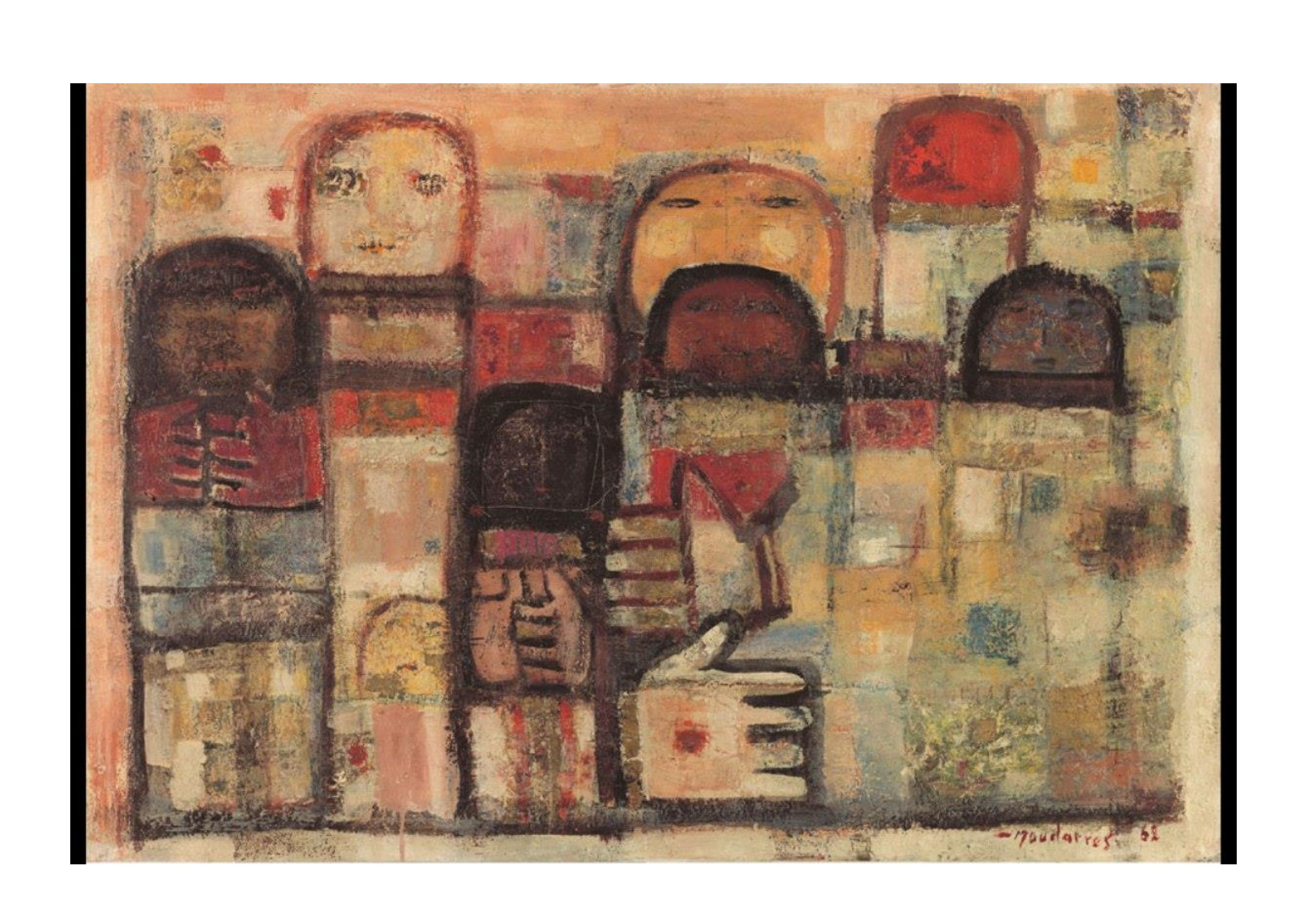
منك

وبك

ألملم شتات روحي

ما أقسى أن تدمن روحاً

ليست قريبة.



الرماد موجز المنافي

خضر سلفيج

شاعر كردي سوري مقيم في بلغاريا

هي ذي المتاهة

لا أرغب في وصفها

فقدٌ بوهيمي

ينحت الحزن والحنين

والحزن بلا لسان،

قالت الغيمةُ،

ولا أنامل لحزنك كي يكتب السيرة

على أَكِمَّةِ الورد الذابلة.

... ...

لا حقائبَ بينَ أضلاعي

ولو أنَّ لي قدمين

تكتبانِ التيه

أو ما يمحو ذبولي،

إلى فراسخ زرقاءَ من دونِ سوء.

****

يقفُ الغريب على قلبه

يعزفُ في ناي الموتى مراثيه

كأنهم قد رقدوا فيه.

–

لستُ قنصلاً لدى حاضري

لأعرف الآن

ما سوف أعرفه..

وأمنح تأشيرة موتي

للعمر كما يشتهي..

–

الرماد موجز المنافي

يضيقُ بعادتهِ الوحيدة تلك:

وحده الذي يلقاني

بوجهٍ واحدٍ

ونوبات حراسةٍ لا بدَّ منها.

سأضع ضلوعي برزخاً وأطير بك

قرب قضبان العزلة

أهجُّ في بلاد، أدعو بأن لا تموتي فيها.

قالت: سأنجبُ طعماً يشبهك

ليس مبرراً أن تطير بي

جفف النبيذ المُقدَّد ريقي

لا تأخذني رأفة

لا أستحقُ كل هذا الرثاء

أنجبُ في خلوتي

مبغىً

وأرصُدُ ما سوف يُملي عليَّ

شريكي التراب.

****

رجلٌ يدخل منفى ويكبران معاً،

هكذا تولد الحرب!

و.. الحرب لا تنتهي، والمنفى يعزف خارجاً برقبته، يناور ألم جسده. يرغي. في شبه قرفصة اعتاد القيام بها دائما ينحني. الوحيد الذي ظلّ مسمراً في العراء تحت صمت البنايات المغلقة وبرودة الزجاج في النوافذ الكثيفة هو الرجل الذي مات هذا اليوم بعد المساء.

الحرب لا تنتهي، والحداد يلم أزهار الرجل البيضاء، مرهف السمع للمساء، رقيقٌ في مُلامسة التعلُّق بالتعب.

الحرب لا تنتهي، والتعب يطفيء مصباح الرجل الذي مات هذا اليوم بعد المساء، في امتثال لأمر النعاس الذي يشتهي، نعاس حيٌّ إلى الأبد.

الحرب لا تنتهي، ويذهب في صمت حتى ليسأل عنّي

على أي كتف أنام

بعد أن أخطأت قلبهُ حانات أثينا

الرجل الذي مات هذا اليوم بعد المساء

كان الرجل الغريب

الرجل الذي تقمّص نورساً وترك آثاره على رمل المغيب

وحده يجمع المراثي

ويعود بالنبوءات الضالة

إلى التيه...

****

أفقد ملامح "مَمْ"

هل كان "مَمْ" عاطفيا بدائياً

لبلوغ فناء "زين"

لبعض المتاهات المتأنية؟

هل كان أفلاطونيا

أكثر دقّة من عذابات الروح

ليبني متاهة يضل فيها كيانه؟

كانت روايته بريئة ولم يستدل أحد على المتاهة.

تلك صورته: أسيراً أزلياً لـ "زين" -؛ في المرة الأولى مغمض العينين؛

وفي الأخرى، غارقا في تأمل غصن عطر من الجوري.

قالوا إنه لم يغادر دمه شاخصاً بناظريه في أحراش الشوك البعيدة أو في خيوط العنكبوت.

فكّر في أنه في ساعة الموت لن يكون انتهى من تصنيف كل مقومات الحب.

وأحجم عن ذلك لاعتبارين:

وعيه بأنها مهمة لا تنتهي، ووعيه بأنها حُمّى أزلية.

في عالم "مَمْ" المزدحم لم تكن هناك سوى تفاصيل، فضّل أن يوجزها في صدق الأشياء الكثيرة التي قالها لقاتله.

افترقت عن "مَمْ" على أبواب بوطان، وأعتقد أن أياً منا لم يودع الآخر.

عندما تقترب النهاية لا تبقى صور بالذاكرة وتبقى فقط الكلمات تدوّن الأساطير

وأن حدود الأساطير أضيق من نبض الشجرة وهي تضمد جراحها من حافر الغزال

تضيء كما الغيب حاضرة في القلب.

****

... ...

هذا الفمُ الريفي

أجنّدهُ، وأنقّعُ المشمش فيه

كي لا يلوح لي أثرياً

كالبرونز.

أدع الأيام تنساني، راقداً في الظلام

أبارك رطوبته، أبارك كائناته، أبارك ثقب الضوء، أبارك جسدي الهش

كافة الأشياء القادمة والحاضرة والماضية متشابكة

أظهر بمظهر الرواقي الرجولي،

ربما يُنسيني أي احتمال للألم

وأجنّدُ فيه صورةِ الغريب للقبض عليه بشبهةِ الاختفاء؟!

******

جناحُ غمامةٍ

تقود الغريب إلى نفسه

إلينا

تتَفَتَّحُ بين خطى العائدينَ

تلفظ تاريخها خارج الندم، المتغضنُ في أبديّتِهِ

أمنحها ندمي، وألغي بلا خطيئةِ سماتِها، تلك المرويّة برائحة الخبز الريفيّ، بماء الفِطْنَة وشاي الكرديّ

ليس لها، أن تموت

ليس لي أن أبتكرَ الفرح

كان حلمي ألا أكون..

غير أن نُطْفَةَ الظلِّ

استباحت كينونة الروح

تعبُرني في اضطرابِ الندى

لأصير وجوداً مُفعماً بالهَجْرِ، وإليه

ما يُشبهُ جَذْبَةٌ تضربُ النقشبنديَّ على روحه وتذيبُ الشطح منتصفَ الدربِ ما يُشبه مُريدونَ

ينطفئونَ مساءً على عِتاب القيشوان.

******

سوف أنسى بصري وأصبح أعمى.

سوف أبحث عنك بأصابع مدميّة

ولكن كل الذي سألمسه،

سيحترق.

...

ثمة صوت يتحدث عن طريق قرب الحياة

يقودني إلى تدفق الكمنجات

وغرق البهجة

حيث يجلس الموتى على أبواب قبورهم

ملتحفين بالبياض والشوق

يطردون الملل عن شواهدهم

يتبادلون الحديث كفتات السكر في القهوة المرّة

ولكن لم ينتبهوا، أن الصوت يرمي من حاسّته الزمن كلّه

عمّا لا يمكن الاستحواذ عليه من الحياة

حاسّة صوتهم

الصوت الذي يصغي

وكنتُ الغريب استعذب شاكلته في الإصغاء

وأقتنص المودة التي هاجرت.

****

إلى طفولتي:

في الطريق إليك

كان الحمام يعوم في المرايا

يشق ليونة السماء

ربما، كان يعوّل على الغياب

ولكن برائحة أخرى

كي يبدد وحدتي

حالُ مِذراة الفرحِ التي أسقطت كل شوائب الأوجاع

وأبقت دموع الحياة على خدي!

–

إلى أبي وسورة يوسف: الأخوة المنهكون

الأخوة الطيبون، الأخوة الرديئون

وهم يتقدمون جماهيرك إلى الآخرة

روحك في عينيك المرفوعتين

لم أعد أرى غيرهما – ذلك

كان العالم بالنسبة لي!

–

إلى سيدي أبي العلاء المعري وناموسه: "رسالة الغفران"

هل رأيت إلى أبعد من ألف عام

فلم تَجِن على أحد

ولا انحنيت لأحد!

–

إلى البستاني الأعمى:

الأزهار التي تقودك إلى رائحتها

بعصا الضوء

كانت ثملة بنباهتك

غير أنها تعضّ على أصابعك

لتتحسس لوناً من بكاء

فوق جوريّ المراثي

وأنت في عتمتك

ترسم وجه الغائبين

كيف تراها تتحمل هذا القدر من الأحزان؟

تتأمل نفسها مليّاً، عارية، في ضوء عصاك

وتسأل عن غدها

بكل هذا الضيق الذي يحجز الأمل.

–

إلى آلان:

كان الفتى الذي يرتدي قلبه

يمضي كنصفيٍّ تفاحة

ويغور في متاهة الحب

والقتال

قلّ ما يحمل تعويذة الرصاصة

وكأن هذا هو ما تعوّد أن يفعله

ويشعلنا بسيرته

هذا ا الفتى الذي ولد في جميع الهزائم والحروب

كان يحلو له أن يترك النوافذ مفتوحة خلفه

كي يسترد عادةَ الغناء

على انخفاض الأمل

ينتعل لهفة المغامرة

ويغادرُ نفسه إليها ...

لعلّ لديه ما ينير العتمة

حتى لو كان في اليأس

والعزلة.

–

إلى دينوكابريفا سليم بركات:

سأذهب في أثر التاريخ الذي يمشي صوتاً،

لأنفض عن قبرك غبار الجرارات التي تحرث

في العتاب

لأزيح هذه الأعوام التي تمر،

كقطيع غزلان

كانت تردد مرثية العائد

والتي كان من واجبها أن تغني

في الآثار الضائعة لصوتك.

–

إلى سندريلا الغبطة:

لا تنفع قبلة على قبعة ميت.

****

قلق السواد على بياض الموتى

في السهل الأخرس

لمزارعي الوحشة

وهو المحمّل بأعباء الحضور

لا يترك سوى رماداً

وبعض خضرة من التأنيب

مثل العائد الخجول

يحمل نعشه

وقد أرهقه الشوق

ملطخا بالحرب والوردة التي وعدته بالزواج

وإنجاب الأولاد

كم من وجع

أيها السواد.. المتخلي عن مهنته

خلفت لي حمّى بهيّة

لعلّي أنطق ثانية هلوسات الأمل

بخفتها

ممتلئاً بصدقك

*****

يدك الحارسة على خاتم أبي

تبعث أخضرَ قاتلاً،

تغطيها الريح الآن بغبار آت من بعيد

ربما من الأفندي،

تضع بين أصابعها قليلاً من الحبق

عربون الحبّ الأول

وكثيراً من رسائل المودة

طرحتها على وجوه النوم في أسرّة السماء

أبناء البلاد الجريحة.

–

لا زرعة في التيه

سوى أثر أقدامك المبتلة بالبكاء

يحملنا نحو منأى آخر...

حيث كانت هناك الطيور

تموت عند أول أشجارها.

*****

إلى المنفى كاهن الملامات:

على قبرهِ لم أضع زهرةً

وإن باغتتني المودة

فلن أملك البكاء.

–

إلى نديم "مَمْ":

ذلك الكرديَ المعتكف

يمطر غياباً

يستريح الآن في القلق العرّاف للخاني، كي يتأهب، ثانية، للتنقيب في حزن "مَمْ"

لا ينفع النحيب على صدر ميت.

وجهك المتعثر في الخراب

أيقونة الأحزان

في سِيرنا الذاتية.

–

لم ينشر ملاك واحدٌ يوماً جناحيه:

ما أحد يغني كما يغني

الملاك المجنون

وليلى المجنونة (على ذمة الأساطير)

تفتتن بغنائه قاطعة نشيدها

بتهليلٍ طري..

ليتهم يستطيعون أن يسمعوا صوتك،

أن يروا، على كتفيك، شالَ الغرام

في ذلك البيت الذي يطلّ على شارعين:

شارع يسكنه كلامٌ كثيرٌ يطفو حول ترهل شفتيك

وفي الآخر، شعراء عراة، يخرجون، بركلة واحدة، رغبةً في الحرية.

–

إلى صلاح الدين الأيوبي، ووصيته لإبنه: "أحذرك من الدماء والدخول فيها والتقلد بها فإن الدم لا ينام؛

وترك وصيته

تحت وسادته

وهو في طريقه إلى الله .."

ثمة كائنات جنّازةٌ يا أبي

لا يمينَ ولا يسار في زحام الظلام

ولا بيّنة

نصفُ الظلامِ لهم

ونصفُ الظلامِ لنا

ولا أحد يرى الآخرَ

صعدنا بعربات سكرى

نحو جحيم نتشهاه..

–

حزنٌ قديمٌ

يأتي الصباح

يلتمسُ العُذر

على غير عادتهِ

يضلُّ الطريقَ إلى نفسهِ

وليسَ في يدِهِ سوى

طلقةِ رحمةٍ واحدة

–

ناموا على صدر الليل عراة كالأسماك

والشجر يحرس أشواقهم

هناك على عيونهم المقفلة

يبتسمون ثم يموتون في تلك الزرقة

بخديعة الريح

وهي توقظ أمتعتهم الخفيفة

دون خوف أن تثق بهذا الدليل.

حفنة من الذكريات

سعاد جكرخوين

شاعرة كردية مقيمة في السويد

أشتاق إِليك كلما أبحرت في بحور الذكريات

كلما لامست حبات المطر جبين المساء

أشتاق ذاك الألم الذي بات في تخوم الماضي

حفنة من الذكريات تزين سنين رحلتي التي اجتازتها روحي

بصمت وأنين بين ضجة الأحداث التي لم يكن لي فيها صديق

لن تغيب عن ذاكرتي حلبة الصراع وتلك الأرواح التي لم يتعبها الألم

لن يغيب عن ذاكرتي ذاك الكتاب الذي كان أنيسي

وتلك المدفأة التي كانت تملأ الآفاق دفئاً وشجن

وإِبريق الشاي الذي كان ينفث من فوهته ألماً تائهاً

ونظرات أمي وهي تذكرني بساعة النوم

لأودع كتابي الحالم في حضن صدري

وصراع أبي في تلك الأقبية المظلمة

وذاك السفرطاس الذي كان يرتجف بين يدي من الخوف والهلع

والعسكري الذي لم تخدعني اابتسامته قط

وتلك الأحلام التي في مهدها اانذثرت

وطفولتي التي امتزجت بالصمت والهلع

كل ذلك وخيال يتأبط ذاكرتي يؤنسني في رحلتي

يرافق ظلال أنفاسي يعزف لي سيمفونية الأمل

ستظل ترافق قصيدتي تلقي الابتسامات في

طريق مسيرتي وإلى الأبد

غداً عندما نلتقي

سأهديك ذاك الشال القرمزي الذي حلمت به طويلاً

وأغرس بين خصلات شعرك وردة حمراء تنعش مفاتن وجهك الزاهي

سأحكي لك عن كل القصص والحكايات

عن تلك الصبية التي تهت في يم عينيها

ونمت يوما على كتفها وكانت أولى إشراقات القوس قزح

في فضاء عشقي وأولى همسات النبض في أبجدية حبي

غداً عندما نلتقي

سأحكي لك قصص ألف ليلة وليلة حتى يطلع علينا الفجر

سأملأ الفراغات بيننا بالقلوب والدرر

وأسبل أهداب الليل على نور الصباح

لنغوص في قاع الاشتياق ونجس أوردة   الحنين والهيام

غداً عندما نلتقي سأحدثك عن ذكرياتنا التي

ما زلت أختزل تفاصيلها في عمق المسافات

سأحدثك عن تلك الجزيئات الصغيرة المملوءة بالعشق والغزل

والمرصعة بالقلوب في أواخر رسائلنا وسهام القدر التي كانت تخترقها

غداً عندما نلتقي سأترك لك روحاً كانت تسجد للدعاء والتيمم كل يوم لتلقاك

وسأنام كالعصفور في حضن عينيك

ولن أستيقظ إلا لأرى ذاك النور كل يوم يغمرنا بالنشوة والوداد.



قصائد

علوان شفان

شاعر كردي سوري مقيم في ألمانيا

إن حصل

إن حصل ومررت في الحدود

في التخوم

دع مرورك في خلاف

عن المارين

ضع حرفا مما قصدته

ليكون علامةً على أثرك

عندها ...

أعلم أن الذي أفرح قلبي

بمروره

هو أنت.

إن حصل

ورحت تصطاد الحمام في سماء قريتي

إجعل حركاتك في خلاف

عن الصيادين

دع بضع ثوان في مكان صيدك

حينها ...

أعلم أن الصياد الذي يرتجف قلبي

في شركّه ...

هو أنت.

إن حصل

ومن على سواحل الجوار

غدوت تصطاد السمك من الأنهار والسواقي

دع شباكك في خلاف

عن شباك الصيادين

إقرأ للحظة نشيدّأ لأمانيك

وقتها ...

أعلم أن الصياد الذي رقص قلبي

في شباكه

هو أنت.

إن حصل

ورحت تقنص قلوب العذارى

في اختلاف البشرة

من شقراء وسمراء

ليكن قوسك على خلاف الأقواس

لا تحمله بيدك مثل الصيادين

أترك نظرة من عينيك

في مكان صيدك

عندها ...

أعلم أن الذي اصطاد قلبي

في نظرات عشقه

هو أنت

عيناك

عيناك دار نشر أدبي

في قعرهما

أقرأ لقلبي

رواية وملحمة ممو زين

لأحمدي خاني.

عيناك قصيدة كلاسيكية

لقلبي

أوصف كل ثناياها

من جمال حبيبة الجزيري

وقوامها.

عيناك ...

مضافة المواويل من حيران وباييزوك

فيهما ...

أعد من أوتار قلبي

لحناً لبطولة درويش

وحبه عدولي.

عيناك.

قصة طويلة.

توازي ليالي الشتاء

فيهما

أروي ظمأ قلبي

بقصة عشق سيامند وخجي

عيناك.

نجمتا فجر

لمستقبل باسم

أنت تعلم

أن لهما الأثر

في أوجاع قلبي وقلبك

عيناك

أوراق القصة

سولين

يسرى زبير

كاتبة وإعلامية وناشطة نسوية من قامشلي تقيم في ألمانيا

في وسط الدجى كانت تسير في خوف، يدب قلبها الصغير. ترتجف حينا وتبكي في صمت حينا آخر، وهي مرتعبة من عتمة الليل الذي يخيم بسواده، فتخيل لها بأنها تسير في واحة مسكونة بالأشباح.

أضاعت ما كان معها من ثمن الخبز، وهي في حيرةٍ من البحث عنه. تدعو الله بأن ينير لها ولو قليلا من النور، لربما تجد ما أضاعته، في محاولات يائسة من البحث. تقودها خطواتها الصغيرة لترجع بها أدراجها، عسى ولعل أن تعثر على نقودها، تسير في خوف وهي تلوم نفسها، وخيوط العتمة تداعب مشاعرها الصغيرة فترتجف أوصالها.

تبكي بصمت وترتعش بصمت...

وتبقى جامدة عندما تلوح لمخيلتها صور لأشباح تخرج من بعض زوايا الشارع الضيق، فتلصق نفسها بالحائط الطيني في رعب وخوف، وتسمع دردشات الأشباح من المارين من أمامها، يا لها من مسكينة:

أليس لديها أهل؟

ماذا تفعل هذه الملاك الصغيرة في منتصف هذا الليل؟

سأل عدد منهم، محاولين التقرب منها، لكنها كانت تفرَّ هاربة بحذائها نصف المنتعل برجليها الصغيرتين، كي تحميهما من حشرات الليل!

تسير متأوهة وهي تقول:

الحمد لله! لقد تخلصت منهم، وترفع يديها الصغيرتين إلى السماء، وهي تدعو مبتهلة:

رباه، ساعدني حتى أعثر على نقودي وخلصني من الأشباح في هذا الليل البهيم!

ماذا تفعل.. وهي تسمع أصواتاً قوية تهز وجدانها الصغير في رعب مع صرخات لا إرادية تبدر عنها؟

الكهرباء مقطوعة والمولدات تنطفئ في الساعة الثانية عشرة ليلاً، وبعدها يخيم السواد الداكن على الحي.

تسير بخطى مرتبكة وهي ترتجف، وتحاول أن تُجمّع قواها...

نعم أنا لا أخاف الليل وسوف أخبر أمي بالحقيقة:

تلك النقود التي اكتسبتها من جراء تحضير وجبة الغداء لبيت جانو قد ضاعت مني

نعم سأخبرها!

وفجأة تجذب ذاكرتها البريئة صورة أخيها الرضيع. صوت أمها:

إياك أن تضيعي هذه النقود فنصفها ثمن خبزنا والنصف الآخر ثمن اللبن الذي سنطعم به أخاك الصغير.

تستعيد المشهد وتستذكر وصية أمها:

تستسلم أمام ارتجافات الروح والدموع تبلل وجنتيها الصغيرتين:

نعم أخي الحبيب بيار سيبكي كثيراً، لقد ضيعت المئة ليرة الورقية التي كانت معي. خمسون ليرة منها ثمن الخبز والخمسون الأخرى ثمن اللبن.

حبيبي الغالي ستبقى كل يوم غد جائعاً؟؟!

لقد تعبت أمي حتى حصلت على هذه النقود.

نعم تعبت وهي تحمل أخي الصغير بيد، وتحضر الطعام بيدها الثانية لبيت جارنا الضابط الغني!

لماذا ياربّاه نحن لسنا مثلهم أغنياء.

تبكي، وتردد في حسرة:

لو كان أبي على قيد الحياة لما تعذبت يا أمي ولم يكن أخي ليجوع.

تولول سولين وتتمتم في سرها.. ينقشع الظلام رويداً رويداً وهي تسير بخطى صغيرة الى الأمام ويحتل خدر النعاس جسدها الضئيل، والمارة يحثون الخطى، وفي أيديهم أرغفة الخبز التي تملأ رائحتها الشارع كله!

ثمة إحساس بالجوع ينتابها، ولكنها تبعده.

إنهم يمرّون ولا يبالون بوجودها.

وينقشع الظلام، وخيوط الفجر ترسم لمخيلتها في السماء صوراً لكائنات جميلة، لها أجنحة سحرية، وكأنها تداعب روحها الحزينة، وهي تقترب من المنزل، وفي وهلة يتردد إلى مسمعها صدى صوت بكاء أخيها الصغير. تبكي. تحترق في داخلها من الحزن، وهي في حالة لا يتحملها عقلها الصغير:

أخي بيار سيبقى اليوم كله جائعاً..!؟

تسمع فجأة دوي أصوات قوية كأنها نتاج التقاء الرعد والبرق مع في السماء.

ثمة فجر آني يرتسم. يتحول الليل إلى نهار، وفي لحظة الصياح والنواح، تختفي الطفلة الصغيرة من الوجود، ويتحول جسدها الصغير إلى أشلاء.

إنها قنبلة...... ؟!

من أين جاءت...؟

إنهم الأوغاد يخيفون المدنيين لترك منازلهم كي يرحلوا.....

ثمة طلقات نارية تُسمع. يَهرع المارة إلى بيوتهم وتبقى أشلاء جثة سولين الصغيرة مرمية على الأرض، وأخوها الصغير يبكي جوعاً، ووالدتها الأرملة لا حول لها ولا قوة وهي تصرخ:

ابنتي لم تعد من الفرن يارباه؟

لم تعد سولين بعد.....!

وتبقى في حسرة يمزق الخوف أحشاءها وهي تهدئ من روع وجوع طفلها. تهرع الى الشارع حافية القدمين، لتبحث عن سولين...



ممنوعٌ عليك

فايز مشعل تمو

قاص من مواليد مدينة الدرباسية، مقيم في ألمانيا، صدر له مجموعة بعنوان "ديمقراطية أبي".

كان منظراً مرعباً والظلام يعانق الأرض عناقا يبدو أبديا، حتى أنني لم أكن أرى أبعد من أرنبة أنفي وأنا أمشي وأقلب بين صفحات عقلي عن الحجج والذرائع لأسكت بها قلبي الذي صار يضرب نفسه بضلوعي من شدة الخوف حتى حدث ما كنت أخشاه، نعم يا أمي، ربما كان كابوسا.

– خير إن شاء الله فماذا رأيت يا ولدي؟

– لا تستعجلي يا أمي، هل أنت موظفة في الحكومة؟ لأن الموظفين والحكومة كلها أصبحت على عجلة من أمرهم في كل شيء، حتى في إصدار القوانين، كما أنهم إذا اخطأوا لا يعتذرون يا أمي، أتعرفين لماذا؟ لأنهم لم يعتادوا الاعتذار لأحد، بل أصبحوا يعتذرون بطريقة أسهل لهم، وذلك بإصدار قوانين أخرى، ربما يظنون بذلك انهم يصلحون ما أفسده القانون السابق، ولكنهم يلحقون أضرارا أكثر من ذي قبل، لذلك لا أريد منك أن تكوني مستعجلة، حتى أنا كنت مستعجلا في الحلم عندما حكمت على الرجل الذي شاهدته، ولكنه حقا كان رجلاً غريب الأطوار يا أمي بثوبه الأبيض، ولحيته التي تشبه عش طائر، وعصاه التي يفوق طولها طول صاحبها، حتى إني حسبته قبل أن ينطق بأي كلمة، أحد الملائكة وهو يتقدم نحوي ليفصل روحي عن جسدي، لأنه يظن أنها لاتزال تسكنه، لقد كان شيخاً غبياً، لو حسب ذلك، أو انه

ليس من سكان الأرض، لأن الروح تغادر الجسد مرة واحدة، ولقد غادرت روحي وروح من مثلي منذ استوطن هؤلاء الحكام بلادنا، ومن لم تغادره روحه مع هذا كله تكون قد غادرته لتستنشق هواء نقياً، لأنها سئمت استنشاق الكيماويات، آه يا أمي، صدقيني أريد أن أكمل لك الحلم، ولكن هذا الشيء الذي يسكن حلقي لا يسكت، أحس انه مكبل بأسناني، وهو أيضا يتطلع إلى الحرية، لشدة تمرده عليَّ صرت أخاف أن أفتح فمي فيتفوه هذا اللسان بما لا يسر غيري، صدقيني أحيانا كثيرة تمنيت أن أكون أخرس يا أمي، نعم لا تستغربي ذلك، لأنني صرت أخاف أن أحدث نفسي في الليل، فأنا إما أشك في نفسي وإما في لساني لأني أخشى أن يتحرك وأنا نائم، هذا كله لا يفيدك أنتِ، سأكمل لك الحلم، تراكِ متعطشة لسماع ذلك الحلم المزعج، وأنا متعطش كلساني لأشياء كثيرة.

– مثل ماذا يا بني؟

– أهمها الحرية يا أمي، نعم الحرية، لأنه في هذا الزمن أصبح كل شيء مقيدا كلساني، حتى الطيور لم تعد تسعها السماء، أتعرفين لماذا؟ لأن الهواء نفسه هرب من هذا الفضاء الواسع اللانهائي، هرب بحثاً عن الحرية، ونحن ما زلنا نحصد ما تزرعه هذه الحكومات الفاشية، لا أريد أن أعكر صفوك بأخبار كهذه لأني إن فتحت فمي بأكثر من ذلك فربما قطع لساني فعلا، لذلك دعيني أكمل حلمي مع ذلك الرجل، تقدم الرجل مني بخطوات ثابتة، خفت كثيرا، فكرت لبضع ثوان أن أضربه إذا لمسني أو اقترب مني أكثر، كان مرعبا يا أمي، تخيلي ذلك الظلام الدامس وبقعة مضيئة تتقدم نحوك، كان ينير كل شيء من حوله، لأنه لم يبقَ سوى بضع خطوات بيننا، أمسك يدي، شعرت بأن أعضائي شلت، وقال:

– لا تخف يا بني فليس هناك ما يخيف، اسمي الشيخ جابر لقد فقدت طريقي وأرجو أن تدلني على الطريق.

– أحسست بشيء من الارتياح لأول مرة في حياتي، كأنه كان صادقاً بعض الشيء، ابتسمت وأنا أرتعش وقلت: لا أدري كيف أعرفك على نفسي؟

ماذا تعني؟

– أقصد، أنا مثل أي قرية أو مدرسة أو مزرعة جميعنا نملك اسمين، أحدهما يستعمل في الدوائر والمكاتب الحكومية، والآخر يستعمل بين الأهل والمعارف فقط.

فقال وهو يضحك:

– لا تخش شيئا أخبرني كل ما تريد فنحن غدونا أصدقاء.

مشينا معاً في ذلك الليل الذي ليس له مثيل، ولأول مرة منذ تعلمت الكلام، ليتني لم أتعلمه، أطلقت العنان للساني مع ذلك الرجل، وبدأ هذا اللسان المكبوت يخرج مخزون عقلي وقلبي معاً، يخرج كبت سنين من القهر، أخبرته كل شيء من اعتقالات وإجراءات ظالمة، وعندما أنهيت كلامي، زال نور الشيخ، ونزع قناع الخير، ذعرت لما رأته عيناي، خفت، ارتعشت، هاج قلبي ولم يعرف للسكون معنى، أحسست بموجة قوية من الغباء تجتاح عقلي، خبأت لساني المسكين في فمي، وفهمت بعد فوات الأوان انه قناع ملائكة، ذلك الرجل لم يكن رجلاً، كان وحشا، ساحرا، أ.. ....، ضحك، قهقه كثيرا، ثم قال:

– وقعت يا غبي، وقعت دون تعب.

– أرجوك يا سيدي لم أفعل شيئا، إنه لساني ....

قاطعني، قائلا: سأقطعه لك.

شعرت بنسمة فرح باردة تجول في عروقي، ربما لأنه سيقطع لساني، سيقطع ما هو ضروري لغيري وعبء علي، سيقطع ما ليس لديه عمل عندي.

ثم عقب: ولكنني سأمنحك طلباً واحداً عوضا عنه، لأنك كنت جريئا.

ابتسمت وقلت: لك ما تريد يا سيدي، فأنا عبد لك ولأوامرك، فإنك بذلك ستحقق لي حلما لطالما حلمت به.

وبسرعة عدت إلى مفكرة عقلي أبحث بين صفحاتها عن شيء مفيد أطلبه ثمن جرأة غير مقصودة وثمن لساني، راودتني فكرة أن يكون لي سجل مدني، ولكن ماذا أفعل بالسجل إذا كان أعز صديق لي والناطق باسمي سوف ينفى من عشه؟ فأبعدت على الفور هذه الفكرة، ولكنها لم تكن تفعل حتى أحسست بأن هذه الجمجمة فارغة من كل شيء سوى فكرة السجل، كأنني لم أكن ذلك الكردي الذي لم يجد لحظة فرح في حياته، الذي يعاني مشكلات عديدة، بحثت كثيراً ولكن دون جدوى، فلم أجد سبيلاً أخر، فقد فرغ مخزون هذا العقل التعيس، ربما لأنه حزين على فراق صديق له، كانا يتحدثان في الليل كثيرا بلغتهما الخاصة، لذلك هو يطلب طلبا تعجيزيا، فوافقت وأنا غير راض عما طلبته، فماذا يعني أن أكون مواطنا من دون لسان؟ المهم حان وقت التبادل، أخرجت لساني ليقطعه وأنا أنزف دموعا، لما كنت ذرفتها لو مت أنت يا أمي، لا قدر الله طبعا، وجميع أعضائي توقفت عن العمل، كأنها تقف دقيقة صمت لفراق صديقها، مددت يدي لأقبض ثمن صديق عمري، الذي بعته بثمن رخيص، وأنا أعرف أن الذين لديهم سجل ولسان لم يفعلوا شيئا، كدت أمسك السجل، حين جاء صوتك يوقظني، كأنك أردت بي أن افقد صديقي من دون مقابل، كنت سأمسكها بيدي وأقرأ الجنسية \.....س \ كم كرهتك يا أمي، أخشى أن تكوني معهم، أخشى التحدث إليك، وأنا نادم على ما قلته لك.

وفي الحمراء موعدنا

لبنى شعبان

شاعرة وقاصة سورية تقيم في كندا

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا ما أطيب اللقيا بلا ميعاد

ردّدتها وقلبي يلفظ كل حرفٍ على نوتةٍ من السلّم الموسيقي... أنفاسي تتسارع مبهورة والتاريخ يسرقني في مركبةٍ تتنقل بين العصور كادت تصيبني بالدوار...

هل أنت إسبانيّةٌ... سألتها قالت وفي غرناطةٍ ميلادي

غرناطةٌ! وصحت قرونٌ سبعةٌ في تينك العينين ...بعد رقاد

وأميّةٌ ... راياتها مرفوعةٌ وجيادها موصولةٌ بجياد

لم أتمالك نفسي من إقفال عيني رغم بهاء المنظر وجلاله. تمنيته معي، أولا تملك إحدانا حتى حق التمني؟

وأخذت أجوب القاعات متنقلّةً بالمراحل الزمنية لبناء هذا الصرح العظيم... فجأة، لا... لا يمكن:

ما أغرب التاريخ.. كيف أعادني لحفيدةٍ سمراءَ من أحفادي

وجهٌ دمشقيٌ... رأيتُ خلاله أجفانَ بلقيسَ .. وجيدَ سعادِ

ورأيتُ منزلنا القديمَ ...وحجرةً   كانت بها أمي تمدّ وسادي

والياسمينة! رُصِّعت بنجومها   والبركة الذهبيّة الإنشادِ

ويربت على كتفي بحنان غريب. هذه المرّة لقاؤنا كان أمراً محتوماً، في مكانٍ لابد لنا من عشقه. عانقتني زرقة عينيه بصفاءٍ لم أعهده فيه منذ زمن. ولم أتمالك نفسي عن الارتماء في أحضانه وقد انهمرت دموعي...

يا صغيرتي أتبكين؟ وهو يقهقه ضاحكاً، أتفضّلين رحيلي؟

لا ... لا ... أمسح دموعي، إنما هو الفرح بلقائك، لقد تمنيت اجتماعنا الآن... لم أتمنّى وجود أحدٍ غيرك معي هنا...

كفكف دمعتي وحاول رسم ابتسامتي من جديد بإصبعه.. وكالطفلة التي استلمت قطعة حلوى لمع وميض الفرحة في عينيّ..

لم أردتني أن أكون معك هنا؟ سألني ونحن نتمشى باتجاه بركة السباع.

لأنها المدينة الأقرب لدمشق... كم حلمت أن تجمعنا دمشق، أن يصهرنا حبنا لها. أردت أن أراها في عينيك لوحةً تنافس روائع مايكل أنجلو...

ودمشقُ أين تكون؟ قلتُ ترينها   في شعرك المنساب نهرَ سوادِ

في وجهك العربيِّ، في الثغر الذي   مازال مختزناً شموس بلادي

في طيب (جنّات العريف) ومائها   في الفُلِّ، في الريحان، في الكبّادِ

– يا الله ما أروع الفن المعماري والإتقان، ويا لشوقي لشوارع دمشق، لحارات وزواريب دمشق، والنارنج والكبّاد، ولتعريش الياسمين على أصابعي... نزار بتُّ أخشى جفاف

الخيال، والابتعاد، الموت.... فالصمت واعتياد الألم هو الموت، المنيّة بحد ذاتها، نسيان الجمال وانعدام القدرة على رؤيته هو الموت.

– صغيرتي، أي صغيرتي هاتِ يدك للحظة. يمسكها ويضعها موضع القلب..... أتشعرين به؟

– نعم

– دمشق باقيةٌ هنا مادام هو ينبض... أتفهمين؟

قالت هنا الحمراء.. زهو جدودنا فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادها!! ومسحتُ جرحاً نازفاً ومسحتُ جرحاً ثانياً بفؤادي

ياليت وارثتي الجميلة أدركت أن الذين عنتهم أجدادي

وقفنا على قمة التلّة نراقب المدينة عند غروب الشمس... وشعرنا بجراحنا تنزف ... وتنزف.. ودموعنا تكوي الفؤاد، نظرت إليه:

– أتدري، لي صديقة زارت الأقصى وباحاته المقدّسة ومسجد قبّة الصخرة وقالت لي ما استوطن فؤادي ولم يغادره. قالت بأنها وقفت على جبل الزيتون وراقبت الأراضي المقدسة وشعرت براحة نفسيّة وطمأنينة لم تشعر بمثلها من قبل. وجعلت تقلّب الطرب حولها بأن كل أمم الأرض تستميت بالاقتتال لأجل هذه الرقعة المربعة من الأرض. وعلى جانب الجبل هناك مقابر إسرائيلية، وبالرغم من محاولاتها بأن تكون حيادية قالت لي: لم أتمكن من أن لا أغضب وأشعر بأنهم مستمرون وبأنهم لا ينتمون لهذه الأرض، فالمفروض أن هذه الأرض لي وأنا منها نبتُّ وإليها آنتمي. وما أشبه القدس بالأندلس.. يانزار وبغداد ودمشق.

هم يغتالون بلادنا، ويستبيحونها، يزوجونها، يتفاوضون عليها، ويقررون مصيرها ونحن لاهونَ بألعابنا بعقولٍ قاصرةٍ قاصرة.

يشدُّ قبضته على يدي:

مضت قرونٌ خمسةٌ

مذ رحل (الخليفةُ الصغيرُ) عن إسبانية

ولم تزل أحقادنا الصغيرة

كما هي

ولم تزل عقليّة العشيرة

في دمنا كما هي

حوارنا اليومي بالخناجر

أفكارنا أشبه بالأظافر

مضت قرونٌ خمسةٌ

ولاتزال لفظةُ العروبة

كزهرةٍ حزينةٍ في آنية

كطفلةٍ، جائعةٍ... وعارية

نصلبها .... على جدار الحقد والكراهية

وأستيقظ لأجد قطتي تشدّ غطاء سريري محاولةً إيقاظي لأنها تتضور جوعاً.... وأبحث عن نزار في طيّات ديوانه من جديد....

الشهيد

حسام عتال

مشيراً بإبهامه إلى طاولة وراء ظهره في ركن من أركان المقهى البحري:

- شايف هديك الطاولة على الزاوية؟

أجبته: إي شايفها شو قالولك عني أعمى؟

كنا أنا وقريب لي نحتسي القهوة ذلك اليوم الصيفي، وكانت تلك طريقتنا في إغاظة أحدنا الآخر، ورثناها من الصغر ولم تفلح السنون أو الشهادات الجامعية في تشذيب حواراتنا المبتذلة.

لم يأبه لسخريتي، فتابع هامساً وإبهامه ما زال معلقاً في الهواء:

- على تلك الطاولة قُتل الشهيد!

- مين؟ تساءلت وكأني لم أسمعه.

- الشهيييد. أعاد القول مشدداً على حرف الياء، متلفتاً حوله أولاً، ثم محدقاً للأمام في وجهي. قلت محاولاً عدم الاعتراف أنه قد أثار فضولي: بلا أكل هوا هلأ!

تابع، غير آبه بفضولي من عدمه: كنتُ جالساً على تلك الطاولة، وأشار إلى طاولة تبعد عشرة أمتار عن طاولة الحدث. نظرتُ إليها لأجدها بأربع أرجل كأي طاولة أخرى في المكان، ولكني كتمت التصريح عن تلك الحقيقة، فسألته:

- شو اللي صار؟

– كانوا أربعة يلعبون الطرنيب، وعلى طاولتهم شوية مازاوات وكام بطحة عرق... قرب منتصف الليل ارتفعت أصواتهم وبدأوا بالشجار... أخرج أحدهم مسدساً وخرطشه باتجاه أبو عبدو...

– العمى... على لعبة طرنيب؟

– كانوا سكرانين... المهم أبو عبدو وقف وقال: بدّك تقوص ولاك؟ اضرب لشوف.. اضرب لو كنت رجّال!

– وما حدا حاول يتدخل؟

– لك مين بدو يتدخل، عم قلك كانوا سكرانين.

– مو معقول. وبعدين؟

– سمعنا طلقة واحدة، ما عرفنا قصداً أو خطأً، المهم شفنا أبو عبدو انقلب على كرسيه، ثم انقلب هو والكرسي على الأرض.

– يا لطيف، مو معقول، وبعدين؟

– الناس شمّعت الخيط وهربت. ما حدا بدّه يكون شاهد بهيك جريمة.

– مو معقول!

– بعد يومين أعلنوا الوفاة، وعلقوا أوراق النعوات على عواميد الكهربا، ولزقوهم على الحيطان (الشهيد أبو عبدو. اغتالته عصابات الغدر الإرهابية، مدافعاً عن شرف الوطن).

– فعلاً مو معقول!

– شو اللي مو معقول، بتضل تقول مو معقول، مو معقول... لك وين عايش أنت؟

– طيب ما كان في شهود؟

– بلا شهود بلا خرا. رئيس الفرع ساواه شهيد مشان يطْلَع لأهله شوية مصاري، واحتمال بيت، ومعاش لعيلته، وبُكرة أولاده يدخلوا الجامعة بدون مجموع، أو يطلع لهم شي بعثة لبرّا.

– شكله واسطته تقيلة.

– مساعد أول بفرع أمن الدولة من عشرين سنة، شو بدك أكتر من هيك واسطة؟

شربت رشفّة ماء لأني أحسست فجأة أن ريقي ناشف. نظرت إلى البحر تحت المقهى. راقبت الموج يتمدد ويغمر الشط الصخري، ثم يتراجع بشكل شلالات صغيرة تنضح من مسامات الصخر، مرة تلو الأخرى.

– اي وبعدين؟

– ليلتها طلعنا أنا وابن خالتك، واحد يراقب الطريق، والثاني يكتب بقلم تخطيط عريض فوق كل نعوة (شهيد البطحة). ارجعنا البيت ميتين ضحك.

– يخرب بيتكم على هالعملة... مليح ما كمشوكم!

عدت إلى البيت وفي مخيلتي كيف مات أبو عبدو، مثل أفلام الكاوبوي. أصحاب اختلفوا على لعبة شدّة قام أحدهم قوص الثاني.. بُمْ!

انتابني شعور فج غريب، أو بالأحرى مزيج من عدة مشاعر صعبٌ وصفها. أشبه بالإنسان كيف أحياناً يبدأ يضحك على أمر ما، وينتهي بالبكاء، وبين الضحك والبكاء خليط من مختلف المشاعر.

ليلتها قررت أن أكتشف قصة أبو عبدو بشكل أعمق. ربما، أو على الأرجح، لأني أردت أن أكتشف نفسي وماهية مشاعري بشكل أوضح.

اليوم التالي بدأت بحثي عن معارف لأبو عبدو. نديم كان من جيرانه القدامى في الحارة التي نشأوا معاً فيها. الحارة على حافة مدينة جبلة القديمة، أبنيتها رمادية

متلاصقة، يبدو أنها شُيّدت في عشرينيات أو ثلاثينيات القرن الماضي، لا توحي بأي طابع خاص. وكأن الذي صمَّمها كان يخشى أن يَكشف أسرار صنعته إذا أضاف إليها أي لمحاتٍ معماريةٍ فارقة، أو أنه ربما أراد أن يحمي ساكنيها من فضول الغير فجعلها بلا هوية. نوافذها مربعة ومزوّدة بأباجورات خضراء اللون كالحة. تتواتر بين كل نافذتين شرفة صغيرة كأنها خُصِّصت لأقزامٍ عوضاً عن بشرٍ بحجمهم الطبيعي. أبوابها ضيقة وطويلة، تنفتح على رصيف الشارع مباشرة، معززة بأطرٍ حديدية صدئة.

فتحَ نديم أحد تلك الأبواب وانزلق خارجا ليقف على الرصيف، ليس بعيداً عني ولا قريباً مني، كحارس مبنى في وقت مناوبته. كنت مسبقاً قد أخبرته هاتفياً عن سبب اللقاء، وكنت قد أقحمت اسم أحد أقربائي الذي له صلة عمل به، لأضغط عليه للموافقة. انتظرتُ ثوانيَ لكنه لم يَدعُني لدخول بيته فبدأت الحديث:

– أنت تعرف أبو عبدو منذ زمان؟

– آي. (اللهجة الجبلاويه تلفظها كما ال (i) بالإنكليزية)

– كيف كان بصِغره؟

– عادي...

– قصدي حبّاب، مشكلجي، شاطر، كسلان، اجتماعي، منطوي، وأشرت بهزة لولبية من رأسي بما يدل على التواتر.

– كنّا نلعب بالشارع، ونروح نسبح بالبحر، مشيراً بسبابته باتجاه البحر غرباً وكأن اتجاه الجبل الشرقي كان احتمالاً مماثلاً.

– وكيف كان بالمدرسة؟

– عادي، لا أشطر طالب بالصف، ولا كسلان كتير كمان.

– مشاغب؟

– كان حرِك ويحب المزح، لكن مو مشاغب أكتر من غيره. عادي.

– أي مواد كان مميز فيها؟

– كان شاطر بالشعر العربي ويحفظه بصم فوراً، وكان حافظ جزو عمّ.

– حفّظوكم جزو عمّ بالمدرسه؟

– لا.. حفظناه بالكتّاب.

– أبو عبدو راح معكم على الكتّاب؟

– آي، مثله مثل غيره. أجابني وهو يمط شفته السفلى.

– وبعد المدرسة؟

– راح العسكرية الإلزامية وسمعنا أنه انفرز لشي فرع أمن بالحسكة. في ناس قالوا أنه تطوّع. المهم، بعد كم سنه انتقل مدير فرع الأمن من الحسكة لجبلة وجابه معه.

– جبلاوي مدير الفرع؟

– "لا. لا. المدراء الضباط لازم يكونوا من برّا البلد، بس أبو عبدو كان صف ضابط.

– بقيت على علاقة معه؟

– مو بشكل خاص، عادي...

أحسست أن فترة حراسة نديم للمبنى بلّشت تخلص، فقد صار ينقّل وقفته من رجل لأخرى، وينقّل عينيه حوالي المكان، فشكرته وسألته عن عنوان بيت أبو عبدو.

وأنا بوجهتي إلى هناك شممت رائحة ميلانة (حمص أخضر مشوي على الفحم)، على بسطة جانب سينما النعنوع، فوقفت واشتريت من البياع العجوز حزمة ميلانة بكم ليرة ورحت أفصفصهم بنهم وأنا في طريقي.

بيت أبو عبدو كان على زاوية قطعة أرض خضراء، ربما دونمين أو أقل بقليل، السور الأمامي من بيتون وله أعمدة بينها درابزين حديدي مشغول بزينة حلزونية. باقي السور عبارة عن أعمدة بيتونية بينها شبك معدني صدئ. البيت متوسط الحجم، مرتفع قليلاً عن الحديقة، أشبه بڤيلا صغيرة، شرفته الأمامية واسعة ومبلّطة، والحديقة حواليه مرصوفة بحصى صغيرة، ولها أقسام ترابية مجاورة للسور فيها زريعة معظمها ورد، وبعض الأشجار معظمها من الحمضيات. النوافذ عليها درابزين حديدي من نفس النمط الحلزوني الخاص بالسور، لكنها مقطّعة عشوائياً، فبعض النوافذ ذات الحظ السيء أتت حلزوناتها مبتورة.

الطابق الثاني كان قد عُمّر جزئياً، فيه أعمدة نتأت منها للأعلى قضبان الحديد الداعمة. بين أعمدة الزوايا خفّان مصفوف مترين تقريباً، لكنه ينحدر اطرادياً نحو وسط البيت فيبدو كقرص مقعّر ضخم وكأن مهمته الأساس كقالب لأقراص عجوة يستهلكها كائن خرافي عظيم الحجم.

نظرت في المرآه الخلفية فوجدت وجهي ملطخاً بشحوار الفحم من عواقب الميلانة المشويّة. مسحته بمنديل وركنت السيارة، ثم توجهت لقرع جرس البوابة الحديدية. خَرَجتْ من البيت طفلة بعمر ٦ او ٧ سنوات، وجهها ملطخ بمكياج فاقع اللون، وفي قدميها كندرة نسوانية كبيرة تجّرها وراءها شحطاً. تعاطفاً معها، تمنيت لو أني لم أمسح شحوار الفحم عن وجهي. – ماذا تلعبين؟ معلمة؟ طبيبة؟ مذيعة؟

بجدية أجابتني: آي، ثم بسرعة، لأ، لأ، مو آي.. عم بلعب عريس وعروس.

كتمتُ ضحكتي، وأنا أسألها: فيه كبار بالبيت؟

لم تجب، أدارت ظهرها وركضت نحو البيت صائحة: ماما، ماما، في رجّال على الباب.

بسرعة تَسلّقت الطفلة الدرجات الأربع الى الشرفة، احسست بلهفة في صدري خشية أن تقع، فكتمتُ نَفَسي حتى دخلت البيت سالمة.

بعد لحظات خرجت امرأةً ونَزَلت نفس الدرجات الأربع، بثقة أكبر هذه المرة، واتجَهتْ نحو البوابة. متوسطة العمر، والقامة، والوزن، ولون البشرة. كذلك تكوين سحنة وجهها كان متناسقاً بدون غلو. شعرها المتدلي حتى الكتف لا هو بالسابلِ ولا بالمجعّد. صفاتها تلك لم تمنحها جمالاً خاصاً ولكن، بنفس الوقت، لم تحرمها أياً منه؛ كأن بارئها أرادها أن تكون عيّنة أو إصداراً قياسياً لوالديها لكي يقرروا، بعد دراسة وتمحيص، إن أرادوا طَلَبَ مواصفات خاصة في محاولاتهم اللاحقة، أم القناعة والاكتفاء بالموديل الأساس.

- مرحباً، أبحث عن بيت فلان الفلاني ودُلِلتُ على هذه الجهة من الضاحية، هل تعرفين أين يقيمون؟

اخترعت اسماً ما من إحدى عائلات جبلة المعروفة.

- أهلاً، لا، لم أسمع بهم من قبل.

حتى صوتُها كان معتدل اللحن والنبرة، متماشياً مع السِلمِ الناتجِ عن توازن القوى في عالمها الخاص. تابَعَتْ:

- انبنى كثير من البيوت حديثاً في هذه المنطقة ولا أعرف معظم القاطنين فيها.

بعد وهلة قصيرة، وهي تنظر وراءها نحو البيت كأنها تريد التأكد من وجوده:

- منذ سنوات قليلة كنا الوحيدين هنا!

- منطقة رائعة وبيتكم جميل، تتهنوا فيه!

لاحظتُ مسحةَ حزن طفيفة مرّت بعينيها وكأن مغلاق كاميرا قد سجّل لها صورة عفوية قبل أن ترسم ابتسامة امتنان، طفيفة أيضاً. هذه امرأة لا تعرف الإفراط.

- آسف للإزعاج، وشكراً لك.

– أبداً ما في إزعاج، قالت وهي ترفع يديها الاثنتين لتدخل أصابعها في شعرها وتدفع به للخلف عارضة الخط الأنيق بين جبهتها وبين خصلات الشعر الحبيسة بين أناملها.

توجهتُ ببطء ودخلت السيارة العابقة برائحة الميلانة. عند زاوية الشارع نظرتُ في المرآه الخلفية لأجِدَها ما زالت أمام البوابة، تخيلتها كتمثال إغريقي.

واثقاً أنه وهم لا أكثر. نظرتُ كرة أخرى في المرآه: هذه المرة تراءى لي أنها تلوح بيدها بخفة. انطلقت بعجل.

أيهم خَدَمَ عسكريته كعنصرٍ مجند في فرع الأمن. وجدته دمثاً بدون تصنّع عندما التقيته في كراج الباصات قبل توجهه إلى دمشق. سرّني أن الباصات بَدَت حديثة الصنع، لا تشبه في شيء باصات الهوب الهوب التي اعتدت عليها في صغري. لكن رائحة الكراجات المميزة لم تتغير: تلك الرائحة الصادرة من أكوام القمامة وبقايا الطعام المتناثرة في زوايا المكان.

أخبرني أيهم أن أبو عبدو كان مسؤولاً عن الشؤون الإدارية في فرع الأمن، وأنه كان يدَ مدير الفرع اليمنى ومحل ثقته. كان الوحيد الذي يدخل على المدير بدون استئذان. لم تكن مهمته التحقيق مع المعتقلين، لكنه كان يساعد "أيام العجقة" في تدبير شأن الدولاب الأولي الذي يفترض على كل معتقل أن يتذوقه، أو بعض التحقيقات الروتينية السريعة: الخلافات الشخصية بين الأفراد، أو السرقات البسيطة، أو النزاعات على تقسيم الأراضي أو ما شابه. ضاحكاً قال: مشان نخفف شوي على قضاة المحاكم، كنّا نحلّ بيوم واحد قضايا بدهم سنين ليحلّوها.

أيهم كان يختلف جسدياً شيئاً ما عن كثير من شباب جبلة الذين أعرفهم، معظمهم تَشكّلت أجسامهم على شواطئ البحر الصخرية وفي رحب مياهه المالحة فنَمَتْ رشيقة كما الأسماك؛ هو كانت عضلاته أكثر بروزاً، ولكن بشكل غير متناسق مما يعطي انطباعاً أنه يتأرجح ويكاد "يتفركش" ويقع جرّاء كل حركةٍ يقوم بها. عندما ودّعته

أحسست أنه يتوجب عليّ أن أمشي معه حتى يصعد الباص، ماداً ساعديَّ محيطاً به في حال أن اتّخذ خطوة خاطئة. أعطاني أيهم عنوان إيميله وقال لي بمروءة عفوية: أي شي بيلزمك، دكتور، نحنا دوماً موجودين!

– كلب ابن كلب، حقير، سافل، منحط، وبعد لحظة وكأنه طالِبٌ تَذَكّر جزءاً لا يتجزأ من نشيد وطني يلقيه في باحة الصفّ الصباحي أضاف، وابن ألف شرموطة!

بهذا بادرني محمود عندما قابلته أمام بناءٍ "على العظم" كان قد تعهّده كمعلم بيتون. ولأنه أعطاني النتيجة من البداية، بوضوح الشمس التي كانت فوق رؤوسنا، رغم كثافه غبار الورشة، وجدتُ نفسي في موقف الجندي الذي جرّدَه أعداؤه من سلاحه قبل بدء المعركة. لذلك تركُته يسترسل عسى أن أَجِد ثغرةً أستطيع من خلالها إعادة المناورة. واصلَ كلامه بسرعة تكّات عقرب الثواني ولكن بدون دقّتها: لو، لو كان عنده شرف أو أخلاق، أخلاق، أو دين، دين، ما كان اشتغل معهم.. بس في آخرة، آخرة... الله كبير. شوف شلون مات متل، متل الخنزير... الله لا يردّه.

أخرج من جيب قميصه، المصنوع من جينز فضفاض باهت اللون، علبة سكاير مالبورو طويل وعَرَضَها عليّ عند مستوى أنفي، ربما لأتأكد أنها من التبغ وليس من مادة أخرى، وقال بجدية: بتدخن؟

– لا... شكراً، أجبته مقتنعاً الآن أني لن أُحصِّل منه أي معلومات غير توصيفية، فحاولت تغيير الموضوع:

– شو أوضاع العقارات هالأيام؟

– ناااار!

– ليش؟

– ما فاه مواد أولية. وللغرابة سكت للحظة، ثم عاود: لأ، فاه، بس بدك تدفع رشوات ربّنا لتحصل طن شمينتو واللا شوية قضبان حديد!

– يعني السوق واقف؟

– شو واقف؟ السوق نااار قلتلك! في ناس بتجيب مصاري ما بعرف من وين. إذا حابب تعّمر بساعدك.

– والله حابب أشتري أو عمّر بجبلة، بس ما بعرف وين... مفكّر نواحي الجبيبات... شطّها حلو. هنيك خالي علمني السباحة قبل حتى ما اتعلم المشي!

نظر محمود إلي وكأني جنّي قد تجليت قدامه لحظتها عندما فرك سيكارته، وظننت أنه سيطلب مني ٣ أمنيات؛ ولكنه، بدلاً، شفط سحبة سيكارة استهلكت ثلثيها، حتى اليوم لا أدري أين استقر كل ذلك الدخان!

استحسنت الانتقال من مكان الورشة الحارّ المغبّر إلى صالون ڤيلّا الدكتور سعيد الواسع المكيّف، لأني كنت قد بدأت بالشعور ببعض الصداع، ربما بسبب ضربة شمس خفيفة. الصالون كان مفروشاً بطقمين "ستيل" وبعدد من الترابيزات الجانبية الزجاجية السطح ذهبية الأرجل، تماثل طاولات القهوة المغطاة بمفرش من الدانتيل. النوافذ عريضة ومزينة بستائر ثقيلة مزركشة.

– تفضل، عصير ليمون طازج.

– شكراً عمو، منعش فعلاً.

– الله يرحم الوالد. قال بصوت دافئ حميم.

– تعيش، كان يحبك ويذكرك بكل خير.

– كنا أصدقاء طفولة وشباب.

– نعم، وبنظرة لعوبة، كان يحكي لي عن مغامراتكم!

ضحك الدكتور وبدا كأن سريرته قد انشرحت. اغتنمت الفرصة وسألته:

– عمّو شو قصة أبو عبدو؟

أجابني ببطء وبكلمات حَسِبتُهُ أحصاها قبل التفوه بها، كأنها تخرج من ميزانية بنكُ كلماتٍ محدودة:

– أفضل من غيره.

– شو بتقصد؟

– الواقع أنه كان يساعد الناس، ثم استدرك، قدر الإمكان.

هززت رأسي معقّداً جبيني علامة الاستفهام والتعجب معاً!

– ابني، الموضوع معقد. إذا كان عندك شخص معتقل فخياراتك محدودة. في ناس دفعت مصاري كومة، حتى باعت بيوتها، حتى تدينت، فقط حتى يعرفوا شو صار مع ابنهم. صمتَ فترة وكأنه يراجع رصيده ليعرف كم بقي من كلمات في حسابه:

– أبو عبدو، كان، بطريقته الخاصة، يفهِّم الناس إذا في خواص من تعبهم واللا لأ... ما كان يستغل مصايب الناس. وبعد حساب جديد للكلمات، وبنبرة أخفض ولكن ليست أقل وقاراً، عاد لنفس جملته الافتتاحية:

– كان أحسن من غيره! ووضع كأس عصير الليمون على الترابيزة بتأن شديد، وكأن لقاء قعر الكأس مع سطح الترابيزةِ الزجاجي سينتج عنه شرخ عميق في إحداهما.

مصراً، قررت الضغط عليه أكثر:

– معقول يعني يشتغل مع المخابرات؟

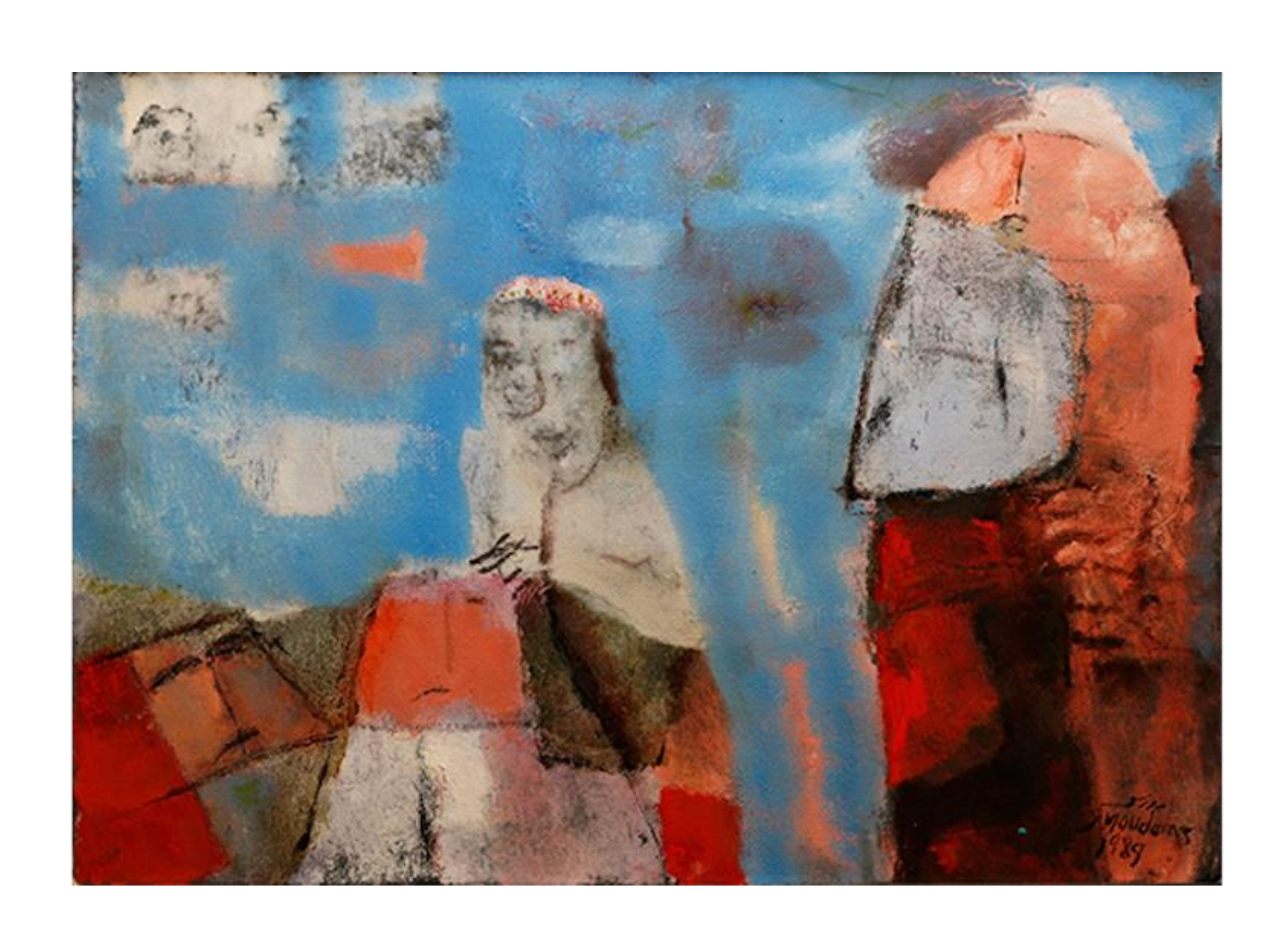
نَظَرَ عندئذ عبر النافذة برصانة القبطان الذي يبحث عن منارة في الأفق:

– عمو... في وضعنا القائم كلنا مخابرات، أنا وأنت وكل اللي شايفهم حواليك... مخابرات!

خرجت من عند الدكتور، أفكاري تعصف في رأسي كأنها في ماكينة خلّاط مولينكس؛ مشاعري غمرت كياني وكأني رجعت الطفل الذي كان يلقيه خالي في مياه البحر أمتاراً بعيداً عنه، ويطلب منه السباحة تجاهه.

فتحت باب السيارة وجلست داخلها، لتحيط بي رائحة الميلانة المشوية من جديد.

كوريا الجنوبية، نيسان 2021



قضاء الوطن: قصة لم يكتبها عزيز نسين

أحمد عمر

كبرنا، واكتهلنا بسرعة، وأصبحنا نخجل من أجسامنا الكبيرة، ينظر إلينا آباؤنا متحسرين، فيغضّون الطرف عنّا، فهم يعرفون الحال، ويعلمون أن ليس لنا سوى جمع الحطب في الغابة أو الانتساب إلى الجيش أو أن يضحوا بنا فيقذفوننا إلى المدن الكبيرة فيخسروننا فالمدن الكبيرة مفترسة. وهم يضنّون بنا على مهنة الجيش القاسية، والحطب رخيص فأهل البلدة فقراء، وهم يجمعون الحطب بأنفسهم.

نحن شباب هدر.

كنا ثلاثة أصدقاء وأحيانا نصير خمسة، نجتمع كل مساء فنلعب الكوتشينة، والكوتشنية صور شياطين وملوك متصارعين، هي لعبة شعوذة، فنتخاصم على الربح والخسارة، بعد أن ينزغ الجوكر بيننا، ونشرب الشاي حتى نتضلّع منه، والشاي والسكر من كدّة آبائنا، وآباؤنا من عصر السلطان عبد الحميد، لهم بيوت كبيرة وفي بيوتهم أمتعة كثيرة يمكن بيعها في سوق الشرقيات في المدن الكبرى، ولم نكن نفكر في شيء سوى قضاء الوطن، الوطن امرأة، كنا نبعث بالرسائل إلى أصحابنا الذين هاجروا إلى بلاد الروم، يالجين أصبح في أمريكا و مراد في ألمانيا و ميمد في السويد، وكانوا يرسلون لنا صورهم مع سياراتهم أو كلابهم أو نسائهم الشقراوات، فنتلمظ حسدا وغبطة ونفكر في الهجرة، لكن لم نكن نجيد السباحة، وليس عندنا أجرة العبور وأتعاب المهربين ولا جرأة لنا على المغامرة، ولم نكن نثق بهم، فنسأل في الرسالة يالجين الأمريكي ونحن نحدُّ النظر في صورة الشقراء إلى جانبه التي يفيض جمالها حتى يكاد يحرقنا.

يالجين الزفت أهذه مضيفة طيران؟ هل هي صديقتك أم أنك استوقفت صبية في الشارع وسألتها الصورة؟ نحن نعرفك أنت مخادع ومحتال وباذنجانة مشوية.

فيرسل صورة جديدة وهو يضمها، فنحدُّ النظر بحثا عن غشٍّ في الصور، ونتأكد أنها صورة حقيقية فيسقط في أيدينا. قال إن بلاد الروم كلها تطير، هي قارة تطير، ثم نسأله هل تقضي الوطر يالجين الباذنجانة المشوية فيقول: إنَّ ظهره يؤلمه من قضاء الأوطار، ليس أسهل من قضاء الوطر، لقد أصيب بالتخمة الوطرية، وبات يهرب من الصديقات الجشعات الطامعات في الوطر.

ويرسل لنا مراد المدحلة صورة مع سيارته الحديثة التي لا يركبها حتى الوالي في الولاية أو ميمد كعب الدست الذي يعمل في خدمة الكلاب، كلاب لها أطواق، وقلائد في رقابها، وصالونات تجميل، ومسابقات جمال، وجري، ويقول لنا في الرسالة أنَّ طعام كلبه يعادل راتب الوالي عندنا فنكاد نموت من الحسرة والكمد.

يقول صاحبنا ايردال وهو يدقِّق النظر في الصور: يجب أنَّ نعترف أنهم صادقون، صورٌ حقيقيّة لا شك فيها. لقد غلبنا الروم وسبقونا هذا المرة.

ونرسل رسالة جديدة ونقول في كل رسالة: ساعدونا في الوصول إلى بلادكم الكافرة. فيرسلون لنا رسائل فيها كثير من الشتائم يقول لنا يالجين أننا جبناء، ويقول ميمد كعب الدست أنَّ الحياة السعيدة لا يستحقها سوى الشجعان الذين يعبرون البحار ويكاسرون الأهوال، ويقول مراد المدحلة أنَّ بنا سخطة، ونسألهم عن صديقاتهم الجميلات، مضيفات الطيران، فيقولون إنهن صديقات بلا مهور، مثل العافية في البدن، وقد قبلن بصداقتهم بلا أجر، يا عزيز نحن مثل ذكور النحل والدبابير، ونكرِّر القراءة: من غير مهر! فنتحسر فالزواج هنا مستحيل، لارتفاع المهور ويبدو أنّنا سنموت قبل أن نقضي الوطر.

طلبنا من يالجين الباذنجانة أن يرسل صورة لنساء عاريات، ففعل، وحمدنا الله أنَّ الدولة التي تتجسس على كل شيء، وتسرق كل شيء، عفت عن سرقة الصورة فوصلت إلينا، وعرفنا أنها فتحت المغلّف، وحمدنا لها هذا الكرم.

قال صاحبنا أيوب أوغلو:

الحقيقة ليس أمامنا سوى مهنتين أمّا أن نمسح الأحذية وإمّا أن نعتكف للعبادة.

ولم يكن في بلدتنا سوى ماسح أحذية وحيد، هو إسكافي وينّظف الأحذية، ولم تكن الناس تنظف أحذيتها فهي بلدة موحلة شتاء مغبّرة صيفا لكن يبدو أنَّ بعض الرجال كانوا ينظفون أحذيتهم لمناسبة العرس أو الموالد، أما مهنة الاعتكاف فكانت الحكومة العلمانية التي أسقطت الخلافة قد أغلقت المسجد، ونزح إمامها إلى الغابة وكان يتحين الفرص فيغير على البلدة في غياب الحامية العسكرية ويؤذن كل شهر مرة ثم يهرب مرة ثانية إلى الغابة.

أمسى أيوب مدرسا، لكنَّ أجره قليل، ويقول إنّه يخجل من الطلاب، ويحتاج الى سنين ضوئية لقضاء الوطر وقال لنا في درس الجغرافية: أنَّ بلادنا تشتهر بكثرة ثرواتها المائية والطبيعية وبحارها وثروتها السمكية وكاد أن يقول: وتشتهر بانحباس المطر ولا يُقضى فيها الوطر. خطب أيوب جارته فطلب والدها مهرا كبيرا فقال أيوب: انا سأتزوج يا مولانا ولن أشتري طائرة! هذا سعر طائرة.

أخبرنا يالجين في رسالة إنّه هاجر إلى أمريكا مختبئا في حاوية بضائع، صام أسبوعاً كاملاً في العلبة الحديدية الى جانب البضائع وعندما فتحها عمال الميناء وجدوا عفريتا من الإنس، هكذا وصل إلى أمريكا اما الآخران فهاجرا بحيل مهربين كبيرين وأجور كبيرة.

عدنا الى لعب الكوتشينة، وشربنا كثيرا من الشاي حتى تضلّعنا، وخرجنا في آخر الليل بعد معارك حول الربح والهزائم فوجدنا كلبين يقضيان الوطر متعانقين، الكلاب تتعانق

على عكس البشر فتلتصق ببضعها ظهرا لظهر، كانت مؤخرتا الكلبين متلاصقتين وقد اجتمعت حولهما كلاب كثير حاقدة تريد أن تفترس الكلبين، ففزعنا الى الكلبين وأجلينا الكلاب من حولهما، وشعرنا بالسعادة بعد أن شتمنا يالجين الأمريكي ومراد السويدي وميمد راعي الكلاب في السويد، ووقفنا في البرد نحن الثلاثة ننظر إلى الكلبين ساعة، والريح تجلدنا، إلى أن قضيّا الوطر، وغَسَلنا المطر.



زيلان وبريخان

عبد الباقي حسيني

كاتب وقاص وإعلامي كردي سوري، يرأس الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الكرد في سوريا، نشر: خمسة كتب ومجموعات قصصية.

تتّكئ زيلان (زيلو) على صخرة في فناء القرية التي تعيش فيها وعيناها في زرقة السماء، تقول لصديقتها بريخان (برو): يا ترى، متى سيحين موعد نصيبنا في الزواج؟ آخ لو يأتي أحد شبابنا المهاجرين إلى أوربا ويخطبني، سيكون يوم المنى بالنسبة إلي، وسيكون كمن يطرق بيديه بباب الجنة.

ردّت عليها بريخان مازحة: وماذا ستفعلين في أوربا؟

ردت زيلان مباشرة على بريخان قائلة: سأفعل العجائب في أوربا، سأكون أوربية أكثر من الأوربيين.

– يا ويلاه: ألِى هذه الدرجة أنت مستعدة أن تصبحي قحبةً، وتضحك.

تضحك زيلان أيضاً وتقول: هذا زمن القحبات.

بعد مرور بعض الوقت على هذا الحديث، تحقّق حلم زيلان، حيث خطبها شابٌ من قريتها الذي كان يعيش في أوربا.

لمّا وصلت زيلان برفقة الشاب إلى اليونان حيث كان يعيش فيها، وبعد فترة وجيزة من إقامتها معه، قال لها زوجها: الفرص صعبة هنا في اليونان، سأرسلك إلى مملكة السويد، ما إن تحصلي على حقّ اللجوء، سآتيك، وهكذا ستتحسّن حياتنا في أوربا.

فكرت زيلان في الأمر ثم قالت: حسناً. كانت تقول في نفسها: نعمة من الله، أن يكون المرء حرّاً في أوربا.

سافرت زيلان إلى السويد، وقدّمت طلب اللجوء إلى البوليس. كمهاجرة قدمت للتوّ من بلادها.

أجابت في التحقيق: إنني متزوجة، وزوجي مازال في الطريق، ربما يصل قريبا إلى اليونان. كذبت على السلطات السويدية كيلا يعيدوها إلى اليونان عند زوجها، لا سيما إن زوجها لديه إقامة رسمية هناك.

وافقت الحكومة السويدية على طلبها، كونها امرأة تحتاج إلى الحماية، وأفرزتها إلى أحد مخيمات اللجوء. ما إن وصلت زيلان إلى المخيم (الكامب) حتى تفاجأت بوجود صديقتها بريخان في ذلك المخيم. تعانقتا طويلا، أطمأنتا عن أخبار بعضهما البعض. سألت زيلو: برو، ماذا تفعلين هنا وكيف أتيت إلى هنا؟ ردت برو: أتيت إلى هنا لكي أصبح قحبة، ولماذا وحدك تصبحين قحبةً. ثم أطلقتا قهقهة، وصل صوتُ ضحكتهيما إلى أعلى السماء. اتّكأتا، ثمّ روت كلّ منهما قصتها للأخرى.

قالت برو لزيلو: كما يقولُ الكُرد "حظّها كحظ القحاب"، هكذا جاءني الحظ السعيد. بعد سفرك مع دجوار إلى اليونان، قلت لوالدي: إذا سنحت لي فرصة السفر إلى أوربا، هل سيكون ذلك مشكلة لكم؟

قال أبي وأمي وبصوت واحد – وأنت تعلمين كم هما مساكين – سافري يا بنتي، مع السلامة.

لما سمعتُ كلامهما، ومن دون تردّد، حاولتُ أنْ أبحث عن أحد الشباب الذين لهم نية السفر إلى أوربا، أو عن الذين يعيشون في أوربا، ويرغبون في الزواج من فتاة من البلاد. ذات يوم قال لي أحدهم، لن تجدي طلبك هنا في القرية، سافري إلى هولير (أربيل)، هناك الكثير من الشباب يهاجرون إلى تركيا، ومن ثم إلى أوربا. جهزتُ نفسي

وأخبرتُ والديّ، سأسافر إلى هولير، أزورُ صديقة لي. نظرا إلى عينيّ، كانا يعرفان أنني سأذهب بلا رجعة، وقالا: مع السلامة بريخان.

في هولير وخلال فترة قصيرة تعرفتُ على شاب، عمره متقارب لعمري، فقال: إذا أصبحت صديقة لي سأصطحبك معي إلى أوربا، فوافقتُ، وعشت معه بضعة أيام، ثمّ اتجهنا إلى تركيا خلسة. كان لديه مبلغ من المال، فبحث عن المهربين في اسطنبول حتى عثر عليهم، واتفق معهم: نحن اثنان، أنا وصديقتي.

وافق المهربون، لكنهم قالوا: لن تكونوا معاً، لدينا مجموعتان الليلة، كلّ منكما سينضم إلى إحداهما. في البداية سنتجه إلى اليونان، ثمّ من هناك نصل إلى ألمانيا، وهناك تلتقيان ببعضكما بعضاً. لم يكن أمام صديقي أي مفرّ، فوافق على الأمر، وبعد سفرٍ طويل، مليء بالصعوبات والألم والمخاطر وصلتُ إلى ألمانيا، لكن "صديقي" لم يصل. كان هناك شابٌ في مجموعتنا، قال لي: المهاجرون كثيرون في ألمانيا، أنا سأسافر إلى السويد، إذا رافقتني سأساعدك مادياً. أكملت برو قصتها لزيلو: أتعلمين ما هو أهمّ شيء يشغل تفكير الشباب، والرجال؟ كلّ همهم وأمنياتهم هو الجنس. وصلتُ إلى هنا بهذه الطريقة.

عندما وصلنا إلى السويد، سلّمني الشاب الذي رافقتُه إلى الشرطة، والتحق بأهله هنا. كما ترين ها أنا هنا في المخيم. هيا أخبريني زيلو ما هي قصتك حتى وصلت إلى هنا؟ أين زوجك دجوار؟

لخصت زيلان قصتها قائلة:

أنا هنا للحصول على اللجوء، ثم أطلب لم الشمل لمجيء دجوار، هو في اليونان، ولا يستطيع الإقامة هنا، بسبب لجوئه هناك. كنتُ أقول لنفسي: سأعيش تحت ظلال خصيتيه، لكنّه يبدو أنّه سيعيش تحتَ ظلال عانتي. ثم أطلقتا قهقهة عالية.

كانت زيلو تواصل حديثها لبرو قائلة: هذا الوقت مناسب لنا لنقوم بما يحلو لنا، فقد يتطلب الأمر سنة أو سنتين حتى يصل دجوار إلى هنا.

قضت برو وزيلو أوقاتاً ممتعة في المخيم، وهما تعقدان الصداقة مع أي شابٍ يعجبهما، وتمارسان حياة ممتعة كما يحلو لهما. كانت زيلو تذكّر لصديقتها برو: تتذكّرين أيامنا في القرية، كنت أقول لك: سأكون أوربيةً أكثر من الأوربيين؟ ثم ترتفع أصداء قهقهاتهما عالية.

بعد سنة وصل زوج زيلان، لأنها حصلت على حقّ اللجوء فطلبت لمّ الشمل لزوجها. هي لم تكن لديها رغبة في ذلك، لكن اتصالات دجوار لم تنقطع عنها ليلا نهاراً، إضافة إلى تهديده لها بالقتل إن تقاعست في طلبه.

عاش دجوار وزيلان معاً، لاحظ دجوار بأن زيلان تغيرت كثيراً، وتغيرت حياتها، ولم تعد تهتم به كثيراً. تصرفاتها ونمط تفكيرها لم يعجباه.

قرر دجوار الانتقام منها، عندما سمع دجوار أن صديقتها بريخان تعيش وحدها في السويد. تقرّب منها. ثمّ أصبحا صديقين سرّاً. باح كلٌّ منهما بمشاعره للآخر.

كان دجوار يزور بريخان سرّا، ويمارسان الحب، وعندما تأتي برو إلى صديقتها زيلو كانت عيناها تبحثان عن دجوار. شعرت زيلو بانّ هناك علاقة ما بين زوجها وصديقتها، وتقول لنفسها: لا أصدق أبداً بأن صديقتي ستخونني هكذا، ولا أن دجوار مستعد للتضحية بنفسه من أجلي، لا، لا لا أصدق.

ذات يوم اصطحب دجوار صديقاً له، تعرف عليه مؤخراً ويدعى آزاد، ليتغدى معه في البيت. عندما رأته زيلان، أعجبت بشكله، لكن آزاد، الشاب الأنيق والمثقف، وصاحب الخبرة في عالم النساء، قرأ في عيون زيلو بأنها تكنّ له مشاعر ما، لكنه لم يعيرها الانتباه، حفاظاً على صداقته مع دجوار.

في أحد الأيام وجدت زيلو صورة لزوجها مع صديقتها برو على جواله (هاتفه)، جنّ جنونها، قالت في نفسها: أيّها الغدار، تخونني مع صديقتي. والله العظيم سأخونك مع صديقك.

حاولت زيلو أن تقوي علاقتها مع آزاد، وخلقت له الكثير من الفرص للتقرب منها، وفي النهاية أبدى آزاد رغبته وسعادته تجاهها، وهكذا تحسّنت علاقاتهما، ومارسا معاً أوقاتاً جنسية، حميمية. صحيح أنّها تخون زوجها، لكنّها لا تستطيع نسيان خيانة زوجها وصديقتها، فوضعت أمام عينيها خطة. ستزورُ صديقتها ذات مرة دون أنْ تخبرها.

عندما دقّ باب بريخان، وفتحت الباب، اندهشت من وجود زيلو، قالت: لم أتيت من دون موعد لزيارتي.

أجابت؛ أحببتُ أن أفاجئك، اسمحي لي أنْ أدخل.

اصفرّ وجه برو، وتلعثم لسانها، وتحيّرت في الكلام. أثناء ذلك جاءها صوتُ دجوار من داخل البيت: مَنْ يا برو؟

عندما سمعت زيلو صوتَ دجوار، جنّ جنونها، فصرَخَتْ، وهاجمتْهُ، مطلقة شتائم ثقيلة بحقه وبرو.

ثمّ قالت لدجوار: لا أريدك أن تأتي إليّ مرة أخرى، ابقَ هنا، أنت وبرو أنتما مباركان لبعضكما بعضاً، وخرجت غاضبة.

اتّجهت زيلو إلى الشرطة، وروت لهم تفاصيل قصّة خيانة دجوار، وأضافت أشياء من عندها: إنه يستخدم الضرب معي دائماً. فأصدر البوليس مذكرة اعتقال بحقه، ثم تم القبض عليه ووضعه في السجن يومها.

مرّت فترة من الوقت، التجأ دجوار إلى صديقه آزاد، وأخبره هاتفياً: هل تستطيع أن تقدم مساعدة لي، وتتوسّط بيني وبين زيلان، من أجل المصالحة، لأن له مكانة خاصة عند زيلان، اطلب منها أن تسامحني، كي أرجع إلى المنزل. كان أمام زيلان وآزاد

فرصة ذهبية للقاءات بغياب دجوار عنهما، وسجنه بضعة أيام، لكنّ آزاد طلب من زيلان أنْ تسامحه هذه المرة ليعود إلى البيت.

عاد دجوار إلى البيت، لكنّه فقد الثقة بزيلان، وشكّ بأمرها، فقد ازدادت علاقاتها مع آزاد، وبدأ يراقبهما خفية وبهدوء، وذات يوم ضبطهما معاً وهما يمارسان الجنس، استشاط غضباً، وهاجمهما، فضربهما بشدة، وألحق بهما الأذى، وهرب من البيت. اتّصلت زيلو بالشرطة فوراً، فأتوا حالاً إلى بيتها، ماذا يرون؟ إنهما جريحان، ومخضبان بالدماء، فأسعفوهما إلى المشفى، ولاحقوا دجوار حتى قبضوا عليه وأودعوه السجن.

بعد أيام، اتصلت الشرطة بزيلان وأخبروها: سنطرد دجوار من السويد، ولن يستطيع البقاء هنا، وعليك تغيير المنزل كيلا يعرف عنوانك. ما رأيك؟

قالت زيلان: سيكون من الأفضل ترحيله إلى البلاد، وسأقوم بإجراءات الطلاق الرسمي منه فوراً. تمّ ترحيل دجوار إلى كردستان، وبقيت زيلان في السويد.

اتصل دجوار بزيلان بعد فترة، وقال لها: زيلو، لستُ من صلب أبي إذا تركتك هكذا، ولم أقتلك. هدّدها بالقتل إذا لم تحاول إعادته إلى السويد.

كانت زيلان تسجّل كلّ مكالماته، ومكالمات أهله عند الاتصال بها، وتسلّمها إلى البوليس، من أجل منعه من العودة إلى أوربا مرة أخرى.

من جهة أخرى يتصل دجوار بآزاد مع التهديد والوعيد إذا اقترب من زيلان. ذات يوم أخبر آزاد زيلان هاتفياً قائلاً: لم نعد نستطيع أن نبقى صديقين، لأنّ زوجك يتصل بي يومياً، ويرسل رسائل التهديد والوعيد بالقتل، فلا نستطيع الاستمرار بهذه الحالة، فودعها، وأغلق الهاتف.

بعد مرور أشهر التقى آزاد وبريخان، فقاما برواية القصص التي حصلت معهما ومع زيلان ودجوار.

قال آزاد لبريخان: إن زيلان ودجوار زوجان، سيتدخل الكثيرون من أجل المصالحة بينهما، وهما مازالا زوجين وفق الشريعة الإسلامية. أما نحن في هذا المكان فلا أحد لنا، لماذا لا نتزوج. بدأت برو تفكّر بالموضوع بعد فقدانها الأمل من عودة دجوار.

إلى الآن تعيش زيلو في مكان مجهول، ومازال دجوار يرسل لها رسائل التهديد والوعيد.



مازلتُ أنتظر...؟

فدوى حسين

كاتبة وحقوقية كردية سورية

يا راحلين عن الأوطان خلوا الرحيل وحيدا وعودوا

لا تلهثوا خلف الشمس فهي للأوطان بعد حين ستعود

بدأت الشمس تلملم ما تبقّى من نورها معلنة رحيلها، ليبدأ الظلام بالتسلل شيئا فشيئا، وتخّيم العتمة علينا في تلك الحفرة التي انتظرنا فيها ساعاتٍ طوال حلول الظلام لبدء الهروب من المجهول إلى المجهول، كنت قد جمعت في حقيبةٍ صغيرةٍ بعض الثياب والضروريات والكثير من الذكريات، وأشلاء وطن مغتصب منكوب، وتركت خلفي روحاً مكلومة أبت أن ترحل معي، لم أستطع انتزاعها من جدران البيت وشجرة الرمان، من أرجوحة صغيرتي، من سماء مدينتي وهوائها، بقيت متشبثةً بحبات التراب هنالك لم تقبل الرحيل معي.

قال الرجل الذي اصطحبنا الى تلك الحفرة أنا وزوجي وصغيرتي ذات السنوات الخمس بين الحدود السورية وكردستان العراق: إن علينا الانتظار حتى وصول باقي أفراد المجموعة التي ستذهب معنا بحلول الظلام، ركب الجميع وانطلقت السيارات إلى أقرب نقطةٍ حدودية ليتم العبور من هناك، سالكةً الطرق الترابية بعيداً عن الأنظار في سرعةٍ شبه جنونية كادت أن تودي بنا أكثر من مرة، إلى أن استقر بنا الأمر قرب إحدى القرى الحدودية. تجمّعنا منتظرين التحرك بعد منتصف الليل بحسب توجيهات ووعود المهرب الذي طلب من الجميع التزام الهدوء، وعدم استخدام الهواتف وإشعال السجائر

حتى لا يلحظ أحد وجودنا وذلك بلغةٍ سوقيةٍ وألفاظ نابيةٍ ووقاحةٍ مبالغ فيها، والجميع يسمع ويَصمُت، نعم فنحن شعب ارتضى الذل لسنوات طوال! فلا ضير لو تحملناها مرة أخرى هنا في سعينا للنجاة.

في ذلك اليوم الذي لن يفارق ذاكرتي، رأيتُ كيف تُهدر الكرامة! الثورة السورية لم تكن ثورة جياع، بل كانت ثورة ترنو للحرية المغتصبة منذ زمن بعيد، ثورة كرامة، هذه الكرامة التي استبيحت في معظم المدن السورية وأراها تُداس تحت أقدام وجبروت هؤلاء المهربين، فهم يشتمون ويضربون شاباً تعلو ملامحه العزة والعنفوان لأنه طالبهم الالتزام بالاتفاق بيننا، وآخر ينهر رجلاً كبيراً في العمر ويشتمه بأبشع الألفاظ لأنه أشعل سيجارة، ويصرخ آخر في وجه سيدة مرضع، ويهددها بأن يتركها مكانها إن لم تسكت رضيعها فتضطر أن تضع يدها على فمه لكتم صوته، ابنتي الصغيرة تبكي من العطش دون أن يرد عليها أحد، حتى فكرت أن أطلب من إحدى المرضعات أن ترضعها القليل من الحليب لعلّه يروي ظمأها، رأيت ونحن نمتطي الخيول كيف أن أحد المهربين يتلمس جسد السيدة خلفه وهي تزداد التصاقا به مبتسمة! وأخذت أسأل نفسي هل تستحق الكرامة التي نسعى إليها أن نَهدُرَ ما تبقى لدينا من كرامة؟

ومضى الوقت ثقيلاً في هدوء وترقب إلى أن أيقظ صوت أحد المهربين طفلتي التي هدّها التعب والجوع والعطش، فقالت أمي أريد أن أنام نظرت حولي كانت الأرض مليئة بأعواد الخشب والقش والحجارة فخشيت على جسدها الغض، ففرشت لها جسدي لتنام قليلا، استفاقت صغيرتي من صياح الرجل وجلبة الخيول التي أحضرها أصحابها لنقلنا عبر الحدود. أكثر من خمسة عشر حصاناً اعتاد أصحابها هذه المغامرة كل ليلة لنقل اللاجئين الهاربين عبر الحدود مقابل مبلغ مالي، امتطيت أحد الأحصنة خلف صاحبه الذي كان شابا في مقتبل العمر وبقيت صغيرتي مع والدها على حصان آخر، وبدأنا المسير بخوف وحذر وبعد مضي أكثر من ساعتين، اجتزنا الأراضي السورية

ونحن الآن داخل الأراضي العراقية قالها الشاب: فسألته فرحةً هل أصبحنا في أمان؟ فرد قائلاً ليس بعد، فهناك حرس الحدود ينتشرون بكثرة في هذه المنطقة علينا تجاوزهم.

تابعنا السير بعض الوقت وبدأ صوت إطلاق النار يشق الهدوء فدب الرعب والهلع المكان، وجفلت الخيول، تعالى صراخ المهربين تمسكوا اهربوا، وبدأت الخيول تسابق الريح فتناهى إلى مسمعيّ صراخ صغيرتي تناديني باكيةً التفت إليها فرأيتها مع والدها مرميين على الأرض، وهي تنظر الي وتبكي، عيناها الصغيرتان تلاحقني وأنا أبتعد عنها وأشعر بأن قلبي يتدحرج خلفي والحصان يمضي بسرعة، توسلت الشاب أن يعود إليهم فبدأت أصرخ وأبكي دون جدوى ما يهمه من الأمر أن يوصلني الى المكان المتفق عليه ويأخذ نقوده. هم تجارُ بشرٍ بامتياز، فارقتهم الإنسانية، حاول تهدئتي اصمتي سوف يلحقون بنا هذا يحدث معنا كثيراً لكن قلبي المنفطرْ لم يصدقه وتابعت التوسل إليه وهو يتابع الابتعاد بسرعةٍ أكثر إلى أن أخذ يهددني بأنه سيرميني في هذا الخلاء لو لم أسكت، لم يكن هناك غيرنا فكل واحدٍ منهم سلك طريقاً، وما هي إلا دقائق حتى بدأت ألمح آخرين قربنا، وهكذا حتى اجتمع الجميع إلا من صغيرتي وزوجي، فتابعتُ معهم مرغمةً سيراً على الأقدام، سقطتُ عدة مرات فقد خارت قواي، حتى وصلنا ضفاف نهر دجلة مع بزوغ الفجر ركبنا زوارق وانتقلنا للضفة الأخرى وعقلي وروحي مذهولين مشتتان لم أعد أشعر بشيء، بقيت صامتة وأخذت أقنع نفسي بأنهم سيلحقون بنا كما قالوا لي.

وصلت لعند أقارب لي كانوا في انتظاري وبقيت أتلوى في ألمي وخوفي إلى أن حل المساء، أتصل زوجي وكلمني بصوت متهدجٍ مكلوم: نحن بخير نحن في المشفى، ابنتك في غرفة العمليات، وهي بخير ننتظر أن تستفيق من البنج لتكلميها وتطمئني عليها.

كان سقوطها من على الحصان قد تسبب في كسر عظام فخدها، تابع كلامه: عندما حاولنا النهوض واللحاق بكم علمت بأن ساقها كُسرت، فحملتها وتابعت المسير. كانت

صدى كلماته تئنُّ في قلبي المفجوع، سار بها في تلك الأرض الوعرة قرابة الساعتين دون أن يعرفَ وجهتهُ، فالتجأ إلى إحدى القرى التي استدل عليها بأضوائها، طرق أحد الأبواب وطلب المساعدة لإسعاف الصغيرة وعلاجها، لكن صاحب البيت أخبر الشرطة الذين أتوا لأخذهم وتسليمهم لحرس الحدود الذين قاموا بإعادتهم إلى الأراضي السورية وتسليمهم للجهات المسؤولة هناك. كل ذلك مع التوسلات لعلاج الصغيرة دون جدوى واستمرت هذه الإجراءات ليصل الى المشفى ليلًا، حيث استدعت حالتها إجراء عملية لوضع صفائح حديدية لعظام الفخذ، بدأت أشعر بأن قلبي أنهكه النبض، وأن الأرض لم تعد تحتمل خطواتي المرتبكة عليها وبقيت انتظر أن يطمئن قلبي عليها لكن في تلك اللحظات تذكرت جارتي حياة النازحة من حلب إثر انهيار منزلها بأحد البراميل المتفجرة الذي قضى فيها زوجها وأحد أطفالها حاملة مع أوجاعها شظيَّة في جسدها شاهدةً على المأساة، وبعد فترة من الزمن خضعت لعملية جراحية لاستخراجها من جسدها لكن الروح هي التي فارقت جسدها بعد نجاح العملية، فهي لم تستفق من البنج الذي كانت جرعته زائدة. تسرب الخوف إلى قلبي وأنا أتذكرها هل يمكن أن يحدث لصغيرتي ما حدث معها؟ وبقيت أعد الثواني وأنتظر ولا زلت انتظر.

هل أنتظر أن تستفيق صغيرتي من البنج؟ أم من ذكرى أليمة لن تفارقها ...أم أنتظر عودة وطن ضاع بين براثن ناهبيه؟ أم أنتظر أن يستيقظ ضمير الإنسانية لوضع حد للجرح السوري النازف.

الاستثناء والقاعدة

عبد السلام نعمان

كاتب ومترجم من مواليد 1956، مدينة القامشلي ويعيش في السويد.

ما كنت أتصور أن مقالة علمية نشرتها لي إحدى الدوريات التي تُوزّع وتُقرأ في أوساط ضيقة ومحدودة بطابعها العلمي والمهني... أقول ما كنت أتصور أن المقالة ستخلق لي كل هذه المتاعب التي لم تخطر قط على بالي ولم أكن أتوقعها بأي شكل من الأشكال. والذي لم أتوقعه على الإطلاق ولم يكن في ذهني أبداً هو أنها أثارت من الضجة في المدينة ما لم يحدث لأية مقالة من قبل وأخيراً وقد كان آخر شيء أريده لنفسي هو هذا الوجع في الرأس الذي طالما جهدت لتجنبه.

والحقيقة هي إن ما أثار استغرابي هو وصول هذه المقالة إلى أيدي كل هؤلاء الذين احتجوا عليها وشتموني وهددوني (وكانوا السبب في هروبي أولاً من المدينة ولاحقاً من البلد واختيار مكان إقامة مجهولة للعامة وتغيير اسمي خوفاً من الملاحقة)، وحتى إن بعض المقربين مني اعتبروا القضية تمسهم بشكل أو بآخر وراحوا يعاتبونني، والبعض منهم اختار الابتعاد عني، بينما راح البعض الآخر يناقشني ويحاول دحض ما أكدته لا بل وتسفيه ما توصلت إليه...

وما توصلت إليه استندت فيه إلى الحكمة الشعبية التي أردت أن أضع لها قاعدة علمية ترتكز إلى البحث والمعاينة والاستقراء والاستنتاج... ووضعت نصب عيني مشروعاً ضخماً أتناول فيه الأمثال الشعبية بالتحليل في ضوء هذه الفكرة التي سحرتني وبخاصة ما اكتشفته وحققته في المثل الأول الذي تناولته أو بالأحرى نصفه والذي ينص على

أن "كل طويل لا يخلو من الهبل" واقتنعت في قرارة نفسي اقتناعاً راسخاً بأن هذا المثل لا يتطرق إلى حكمه الشك وعممته حتى أنني لم أدع فيه مجالاً للاستثناء... وذهبت بعيداً إلى حد الادّعاء بأن لكل قاعدة استثناء باستثناء هذه القاعدة... والذي ولّد لدي هذا الانطباع هو أن كل الأشخاص الذين كانت معرفتي بهم وثيقة أو الذين تناقل الأصدقاء الحكايات عنهم أو الذين تابعتهم ولاحقتهم وطلبت معلومات عنهم في كل مكان في المدينة... وطبعاً كانوا كلهم من طوال القامة وقد شكلوا المادة الدسمة لإنجازي الضخم...

وإليكم بعض المعلومات عن الأشخاص الذين كانوا "فئران" مختبري والذين لم أشر إليهم في المقال حرصاً على integritet بينما قدّمت في البحث كمية هائلة من أصناف السلوك وأنماط التفكير لديهم...

كان شاعراً في الثلاثينات من عمره... أقام العديد من الأمسيات الشعرية ونشر في الكثير من المجلات الرسمية وغير الرسمية... كان يدخن كثيراً حتى أن السيجارة أصبحت جزءاً لا ينفصل عن ملامح وجهه. روى عنه بعض زملائه حين كان طالباً في المدرسة الثانوية أنه قاطع مرة مدرس اللغة العربية الذي كان يتحدث بحماس عن الشعر وكان معروفاً بدفاعه عن الشعر الكلاسيكي وتهجمه على الحداثة وشعرها... قاطعه بقوله إنه يكتب الشعر، وبالرغم من الدهشة الكبيرة التي اعترت الأستاذ وارتسام الحيرة على محياه إلا أنه وهو المعروف بوقاره الفائق الحد تمالك نفسه وطلب من صاحبنا أن يسمعه بعض ما يكتبه من الشعر... فقام ذاك واتخذ وقفة الخطيب وبدأ يقرأ قصيدة بدأها بـ "حملت فأسي... على رأسي" وأنهاها بـ "أنا الفلاّح يا سلمى... فماذا ينفع العلما" والحق يقال أن شعر صاحبنا في مرحلة نضجه الشعري وإن تجاوز مثل هذه التعابير إذا ما أجزت لنفسي حق استخدام مفاهيم نقّاد الأدب إلّا أنه لم يخرج عن نمطها.

وآخر وكان مديراً للسجن... كان يبدو من مظهره هادئاً ورزيناً لا يمكن أن يسيء لذبابة، إلاّ أن السجناء رووا عنه حكايات تقشعرُّ لها الأبدان، وأكد الكثيرون ليس على قسوته فحسب وإنما حمقه أيضاً... حكى لي أحد الأصدقاء وهو معلم في إحدى المدارس الابتدائية في المدينة... حكى إن صاحبنا جاء مرة إلى المدرسة ليسأل عن وضع ابنه وسلوكه فأعطاه المدير والمعلمون صورة عنه لا تسر أي أب... فمن الكسل وإهمال الوظائف المدرسية والشغب إلى الهرب من الدوام المدرسي حدّث ولا حرج... فما كان منه إلا أن طلب منهم استدعاء ابنه فاستجابوا لطلبه دون أن يدركوا هدفه من ذلك وحين جاء الابن إلى الغرفة لم يمهل الأب أحداً من الموجودين لحظة وهرع إلى الابن ليشبعه ضرباً أمام الحضور الذين لدهشتهم لم يعرفوا كيف سيتصرفون وإنما لاذوا بالصمت وانتظروا انتهاء المشهد الذي ختم بتوجه صاحبنا إلى المدير والمعلمين قائلاً "إنه لكم... خذوا لحمه وابقوا لي عظمه".

الثالث كان ولا يزال سياسياً مخضرماً من المعارضة السياسية الإيجابية... وبداية دعوني أصارحكم القول بأني وقفت أمام اسمه محتاراً بين ضمه للقائمة أو اعتباره من الاستثناء فقد كان هذا الشخص معروف عنه بتأقلمه دائماً مع الأوضاع الجديدة... التقلب الذي أفاده كثيراً وأطال عمره السياسي الذي كان مهدداً غير مرة... وهذه الصفة لا يمكن أن تكون إلا في الناس الثاقبي النظر الذين يستقرؤون الوقائع والمعطيات بشكل بارع بيد أن ما شجعني على ضمه هو أني تعرفت عليه من قرب الأمر الذي أكد لي تفاهته وحمقه بالإضافة إلى جهله وعدم فهمه لأمور كثيرة يطرحها حزبه ويدعي جهاراً ومتفاخراً بأنه ساهم شخصياً في صياغتها... ويروي بعض الثقاة عنه أنه مرة كان مع أخيه الكبير وقد أخذا لبن العائلة ليبيعاه في المدينة وبعد أن فرغا من مهمة البيع تشاورا حول شراء طعام ليأكلاه فقر رأي صاحبنا على شراء بعض الخبز واللبن ووافقه أخوه والذي يجدر بالذكر أنه كان أطول منه على الاقتراح. ومن طريف عبارات صاحبنا السياسي كان تعبير المؤخرة بدلاً من النهاية فيقول على سبيل المثال "من البداية إلى المؤخرة..."

وإليكم ردود الفعل التي صدرت عن هؤلاء... وكان أولها من مدير السجن الذي أرسل لي مبعوثاً راح يهددني حيناً ويلاطفني أحياناً ويطلب مني أن أشطب على المقالة بواحدة أخرى أدحض فيها كل ما طرحته في الأولى بيد أني لم أتردد لحظة واحدة في إبلاغه إن لكل قاعدة استثناء فلماذا لا يعتبر سيده استثناءً وقلت له كذلك إني على استعداد لأن أنقل لسيادته ذلك ولعلمه إني أفعل ذلك دونما خوف أو تملق... ويبدو أن كلامي قد فعل فعله وأرضى حضرة المبعوث الذي لعلمكم لم يكن أقصر من سيده... وتركني وهو في غاية الانشراح.

حدث الأمر نفسه مع الشاعر ولكن مع فارق بسيط وهو أنه حدث وجهاً لوجه في مطعم عرف رواده بأنهم من أوساط الثقافة والأدب والفن... وقد جاء صاحبنا وجلس مباشرة إلى مائدتي دون أن يستأذنني في ذلك... وراح يراوغ ويناور ويحاول أن يوحي لي بأنه غير مهتم على الإطلاق بالنفاية (هكذا نعت مقالتي) التي نشرتها والتي لن تستطيع أن تنال من مكانته الأدبية وألمح في ثنايا حديثه إلى هجاء مرّ عليّ توقعه في قصيدة له آتية ولا ريب فيها ولن تقوم لي قائمة بعدها... وبينما راحت ثورة غضبه الكامنة في أعماقه والتي حاول جاهداً ألاّ يظهرها تهمد شيئاً فشيئاً بدأت أنا بالتلميح إلى مسألة القاعدة والاستثناء وأكدت له بأنه بناءً عليها فإنه غير مشمول بهذه القاعدة ورحت شيئاً فشيئاً أنفخ في جذوة الغرور في نفسه إلى أن هدأت الثورة وخمدت تماماً... وعندما أنهيت عشائي وذهبت لأسدد الحساب فوجئت بأنه مدفوع ولم أجهد نفسي أو أحتج لأسأل النادل لمعرفة من الذي فعل ذلك وبدلاً من ذلك طلبت منه أن يشكره عني وانصرفت.

الطامة الكبرى كانت في رد فعل السياسي أو بالأحرى رد فعل الأصدقاء الذين عرّفوني به... فقد غسلوني بوابل من الشتائم وبكل أصناف التوبيخ والتقريع ونعتوني بناكر الجميل والبعض منهم أبلغني عن طريق آخرين بأن عليّ أن أدرك حجمي وأعرف حدودي وقدر نفسي... الأمر الذي فهمت أنه تهديد مبطن وجعلني ألجأ متوسلاً إلى

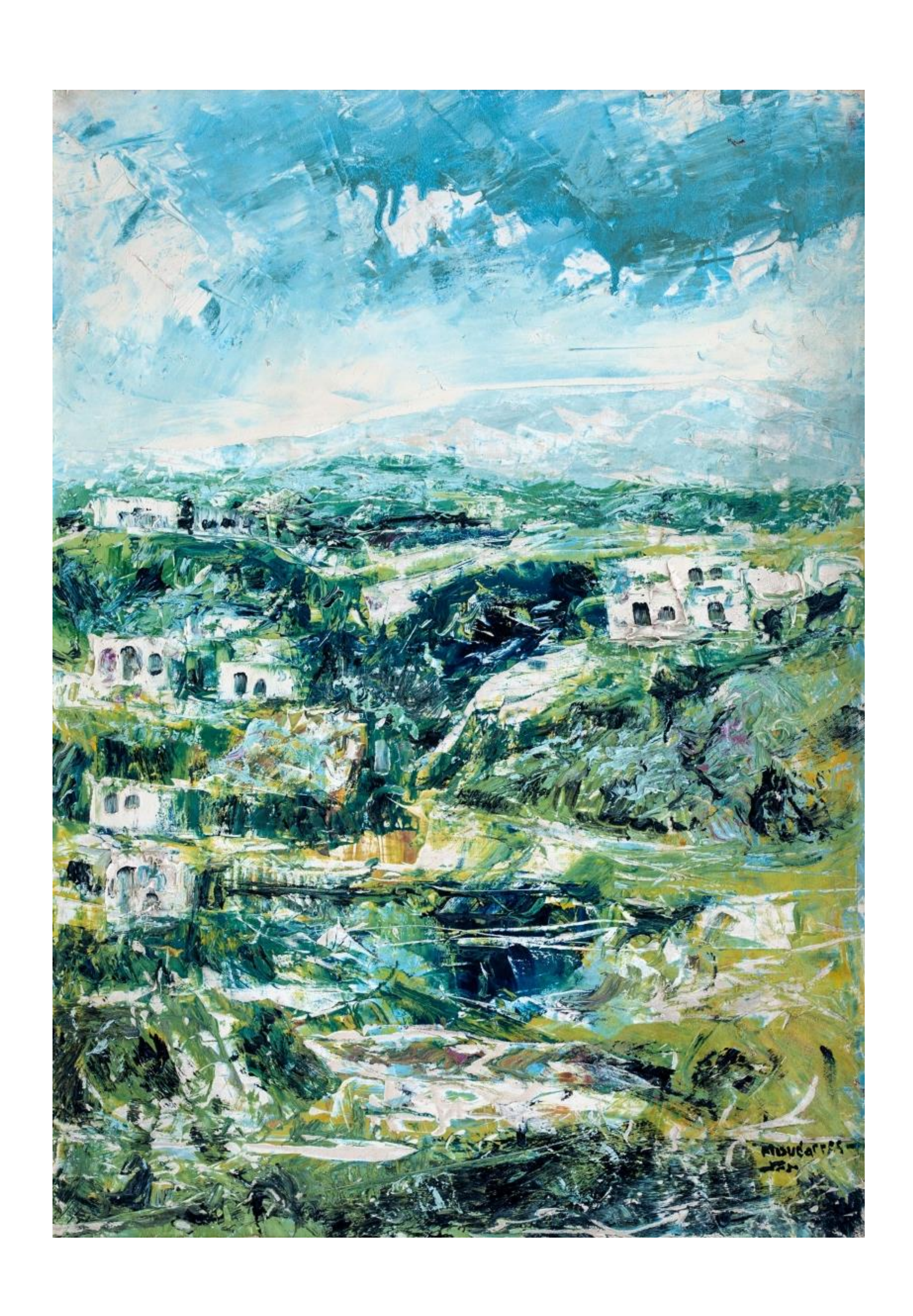
حجتي عن الاستثناء والقاعدة بيد أن معظمهم لم يرض بها وحتى أن الكثير منهم رفض الاصغاء إليها كلياً... والحقيقة هي أني استغربت مواقفهم وتصرفاتهم التي ضاهت في قوتها وحرارتها مواقف وتصرفات المحامين تجاه موكليهم... ولكنهم في الوقت نفسه أثاروا في نفسي الشك بأن صاحبهم لم يقرأ المقالة أصلاً وإصرارهم وعنادهم في موقفهم قوّيا شكوكي إلاّ أني توجست شراً حين انصرفوا عني غاضبين وتغلغل الخوف إلى أعماقي وبخاصة أني استحضرت من الماضي صورة رجل الدين الذي ضربه أصحاب هذا السياسي بأمر منه لأنه تهجّم في إحدى المناسبات على حزبهم... وكانوا يتباهون بما قاموا به واعتبروه درساً لكل من تسول له نفسه أن يفعل ما قام الرجل به وكثيراً ما كانوا يتفاخرون بأنهم جعلوا عمامته تتدحرج على الرصيف.

ولكن المفاجأة المرعبة حملها لي الهاتف ذات يوم... صوت بدا لي غريباً تماماً ولم يسبق لي أن سمعته من قبل ولم يعرّف صاحبه على نفسه وإنما قال لي دون تحية أو مقدمات بنبرة ملؤها السخرية: أنسيت أيها الغبي أنك تُعَدّ من طوال القامة. ولم ينتظر اللعين جواباً مني وإنما وضع سماعة الهاتف التي كانت تردد صدى قهقهته المجنونة.

استيقظت من ذهولي ودهشتي واستردت أنفاسي المنقطعة من هول المفاجأة التي حملها لي بكلامه المرعب... ورحت أتساءل في أعماقي عن شخصية الرجل ولماذا رفض أن يكشف عن نفسه ولم ينتظر جواباً مني وما علاقته بالموضوع... ولكن أكثر ما شغل بالي كان السؤال المخيف الذي طرحه والذي رحت بدوري أطرحه على نفسي... ترى هل ما قاله عن طولي صحيح... وإذا افترضنا إنه كذلك أفلا يمكنني أن أعتبر نفسي استثناءً من القاعدة.

وشيئاً فشيئاً بدأت أفكر بهدوء في كل الذي حدث معي وبالورطة التي ورطت نفسي بها ... وأخذت استعيد توازني وهدوئي وحمدت الله على أني تناولت نصف المثل فحسب وكنت قد تركت نصفه الآخر " كل قصير فتنة " لدراسة أخرى... ولكم أن تتخيلوا عظم المصيبة لو أني تناولت المثل كله... وأعتقد أنه لن يصعب عليكم

الاستنتاج بأني طردت من ذهني كل ما فكرت به من تحقيق مشروعي حول تحليل الأمثال الشعبية وفق فكرتي السابقة فلقد اكتشفت إن كل ما يقال عن حكمة الشعب ما هو إلاّ ضرب من الوهم.



قصة قصيرة، وقصص قصيرة جداً

زهرة أحمد

حقوقية وناشطة وروائية وكاتبة لها عدد من الكتب في الرواية والقصة والشعر.

بوح الذكريات

نافذتها، تلك التي أغلقها الألم ذات رحيل، لم تنفتح على الصباح بعد !!!!!!

جلستْ بالقرب من مكتبتها الصغيرة، كانت صورة والدها المعلقة على جدار غرفتها، ابتسامتها تظلل الأرض طويلاً.... طويلاً.

على شفة ليلة من الاغتراب، بدأت الذكريات تنهش ذاكرتها، في ظل الصمت الذي كان تعج به الغرفة، لاشي سوى رائحة القهوة، تفوح بخجل دافئ.

أمعنت النظر في مكتبتها الصامتة، كل شيء فيه يوحي بالنسيان، دفترها القابع في حضن المكتبة، الدفتر المغلق على نفسه حزناً وانتظاراً. الدفتر المكتنز بظل الكلمات، قد أتقن حكايات الصمت، وتأقلم مع رتابة النسيان.

في شريط من الضوء الهارب، يتعثر الألم بحروفه المبعثرة، لا يجمعها سوى بعض الذكريات، المفرحة منها والمحزنة.

بابتسامة مخفية أخذت دفترها، حضنته طويلاً، استعادت فصولاً متراكمة من الذكريات.

كان غبار النسيان يكاد يمحي عنوانه.

لم تتعود أن تنسى ما يخصها، يخص روحها وكل تفاصيل مكتبتها.

ربما هو التّناسي وليس النسيان.

هذا ما فرضته آلام الرحيل .. هكذا بررت لنفسها ...!!!!!

ما إن فتحت دفتر ذكرياتها حتى عبقت ابتسامة والدها على مساحات الحروف، لا تزال بعض فصوله مبللة بالألم.

هناك على صفحاتها تكاثف الألم، تنتظر عناوين مشرقة لتذوب ثلوج الرحيل.

سنتان في العتمة، قضتها الذكريات وهي تجتر الغياب، تنتظر ذلك البوح الذي رحل وذاك اللحن المشرق من عينيه، ليكون اللحن الأخير.

وهي تقلب الصفحات، كان المطر يهطل طويلاً من عينيها، على المرمى القريب من الذكريات.

الليلة وبعد سنتين من التيه عادت لتغوص في ذكريات لا تزال تتنفس في العتمة، تفك ضفائرها، تلك

التي جدلتها بمهارة تحت الشمس.

عادت تختفي بين ثناياها، تحتفي بكل الألم بين حروفها.

فتحت دفترها على فصل الشتاء، إنه برد كانون.

كم كان قاسياً..!!!

هناك حين ودعت والدها، تركت آخر ابتسامتها ومضت في التيه.

لم يتجمّد عطرُ الذكريات في الشتاء ولم يتناثر في الخريف، بقي أخضراً وربيع دائم.

إنها الذكريات عندما تغلب الزمن.

بين أوراقها الحزينة، ذكريات لم تكتمل.

عزفت مع والدها كل الأمنيات.

هل خانها اللحن، وتركها تعزف لوحدها ؟؟

لم تعزف بعد ..!!!!

كان يعتني حتى بأشيائها الصغيرة، ليتركها تهتم بكل أشيائه الكبيرة، تلك التي تركها في رحيله الأبدي.

قرأت آخر جملة كتبتها في دفترها:

أبحث عنك فأجدني فيك، صمتاً يبوح بحكايات لم تكتمل بعد.

أبي .. أبي .. أبي

إنها الذكريات حين تصبح هي نفسها كل اللغات.

انتقلت بين الفصول بحثاً عن الضوء، فكان الأخضر طاغياً، ارتسم في عينيها وروحها منذ أن كانت صغيرة.

من خلال الأخضر كانت صورة والدها تخيم على الصفحات، إنها بداية قصتها مع الأخضر، عندما سرح والدها شعرها الأشقر، ألبسها فستانها الأخضر الذي يحبه كثيراً، منذ ذلك اليوم وهي تحب اللون الأخضر.

أمسك بيدها وأخذها إلى مدينة ديرك "المالكية "لأخذ صورة شخصية لها في أحد محلات التصوير، للتسجيل في المدرسة.

تلك الصورة ارتسمت في عينيها وكأنها الآن في اليوم الأول في المدرسة.

بدأت تغني أغنية والدها المفضلة، كان يغنيها لها عندما كانت تجلس في حضنه وهو يهزها بحركات متناغمة مع صوته الحنون "Nazê" نازي، أصبحت أغنيتها المفضلة.

اللون الأخضر كان يوحي لها الكثير من الذكريات، بل يتربع على عرش مملكة الذكريات.

آخر مرة لبست فيه الأخضر كان في عيد النوروز القومي قبل سنتين.

في تلك السنة كان الربيع مميزاً، أكثر خضرة من كل السنوات السابقة.

خاصة عندما تضحك لها عين الشمس لتعكس كل الأناقة.

برغبة من والدها لبست زيها الكوردي الأخضر وكأنها جزء مكمل للطبيعة.

كانت ابتسامته تُشع ألقاً كلما نظر إلى ثوبها، يكرر لها دائماُ: كم يليق بك الأخضر .. !!!!!

الأخضر نفسه استقر في خزانة ملابسها، لم تلبسه منذ سنتين.

في كل ربيع كانت تبحث عن أزهار خضراء لتهديها لوالدها. تحزن عندما تخفق كل مرة، لكن سرعان ما يتبدد حزنها وتشرق ابتسامتها عندما يخبرها والدها: يكفي للون الأخضر تمييزاً إنه يحمل على أكتافه كل ألوان الأزهار. لولا الأخضر لما ازدادت الأزهار ألقاً، بالاضافة إلى رمزيته وهو يكمل مع الألوان الأخرى هويتها، باتحاده مع الآمال والآلام وعبق الروح في شموخها عند الشمس. كانت تقول دائماً: أورثني أبي كل ذلك الحب لشعبي، لقضيتي، وكل تلك القيم.

كان والدها يحب النرجس كثيراً، وهذا ما جعلها ترى كل الأزهار نرجساً، كل الشوق نرجساً، لذلك زرعت النرجس على قبره، النرجس نفسه أصبح ديواناً للذكريات الجميلة في قصائدها.

تذكرت يوم تخرجها من الجامعة، كلية الحقوق، عندما أهدت شهادة تخرجها إلى والدها. كان حضنه أكثر دفئاً من أي وقت مضى، لم ينطق بأي كلمة، كانت ابتسامته أبجدية من الفرح.

هذا ما رسمته على حروفها تلك التي لا تزال تنبض بالفرح والدموع معاً.

الذكريات ليست عابرة كما يقولون، تنهمر هكذا دائماً حتى في فصول العتمة .لم تنم بعد، أشرقت الشمس وهي لاتزال تقرأ في دفتر ذكرياتها، غارقة في أعماقها اللامتناهية .تذكرت نظرته الأخيرة، كلمته الأخيرة، ابتسامته الأخيرة، لكنها الباقية في روحها.

آخر مرة قبلت جبينه، آخر مرة نادته أبي "يابو".

مضت سنتان لم تكتب في دفتر مذكراتها، أعادت قراءة آخر كلمة كتبتها مرات عديدة أبي، أبي، أبي...

مع آخر مرة نطقت يابو "أبي"، بدأت تكتبها على دفترها أبي.. كان قلمها يتدفق حروفاً بعد الجفاف، ونظراتها تشع طيفاً هادئاً.

بدأ قلمها يكتب، كتبت لوالدها: "أبي"

سأنهض من جديد، أعدك.

سأكتب كل الشوق من جديد، أعدك.

لتنمو قصيدتي من جديد، ليتمزق الصمت بالصدى.

كم صمتك يمزق روحي، وأنا التي أتقن الصمت...!!

أقتفي بك كما أقتفي آثارك، هناك تحت شجرة التوت في حوش بيتنا الطيني.

في مناسباتك المحببة في عيد النوروز، لتكون كل المكان في تحرره من قيود دفتري.

أراك في ضوء تلك النجمة التي اعتلت عرش السماء، فأحاول الإمساك بها.

أشتاق إليك وأنت في روحي، أراك حين لا يراك سواي، حين ينهمر حضورك سيلاً يجرفني إليك.

لا يكفيني كل الصمت لأسمع ذكرياتك لأقول لك :يابووو" أبي".

ليكن الانتصار.

إنه الانتصار على الألم بالكتابة.

انتبهت إلى الشمس وخيوط إشراقتها تُصرُّ على الدخول عبر نافذتها المغلقة. نهضت من ألمها، لتنفض كل الحزن عن نفسها، فتحت النافذة ليدخل الصباح بحرية إلى غرفتها، إلى عالمها الداكن.

ثوبها الأخضر، كان لا يزال محتفظاً بعبق ابتسامته، وما تعلق به من الألحان، حتى اللحن الأخير.

لبست ثوبها الأخضر، حملت دفترها ومضت إلى حيث ودعت آخر ابتسامتها، إلى قبر والدها، حين هاجرت الذكريات.

لتكتب ذكريات الفصل القادم ... !!!!

*****

قصص قصيرة جدا جداً:

أحلام تحت الأنقاض

أبى أنْ يداوي جرحَه، حبُّه لها جعلَهُ يقاومُ الألم. الأشلاءُ المتناثرة أعاقَتْ بحثَه الدَّامي، بعد ساعاتٍ من الزّمن الجريح، اهتدى على أنفاسٍ مغبرة تشهقُ اسمَهُ باستمرار.

زحفَ على بطنِهِ، الدّماء ترسمُ لوحة عشقٍ تئن تحت الأنقاض.

بصعوبةٍ بالغةٍ أمسكَ بيدِها، امتزجَتْ دماؤهما، ابتسمَتْ لرؤية الحياة على وجهه، وأشرقَتْ عيناها في زحمة الألم، لآخر مرَّة نطقَتْ باسمِه واغمضَتْ عينيها على تفاصيل وجهٍ وأَدَتْهُ الأنقاضُ، وبقيت ابتسامتُها الجريحة محفورةً في روحه!!

*****

وبقي حلماً

تحت شجرة التوت يرسم خطوطاً متعرجة، لا تلتقي في نهاياتها، فراغات تملؤها ألحان من بقايا طفولته، في غفلةٍ من التقويم، يحضن ثوب أمه، يغفو في فضاء من تفاصيلها اللامنسية.

فجأة تقذفه أمواج الرحيل على ضفاف تعج بالغربة، ليجد نفسه في غرفته، ومحيط من الوحدة يفك حلمه ألماً ألماً.

كانت رائحة خبز التنور لا تزال تُدفئُ أنفاسه.

*****

تقويم الرحيل

في حقيبته المثقوبة، أنقاض من مدينته، حفنة من رماد السنابل وسماء من الهموم.

في غفلة من أزيز الرصاص، خبأ أنفاسه في كف الليل، وقطع مسافات عقيمة، يُحصي خطوات الألم.

على حدود التيه وقبل أن يكمل القمر حكايته، كانت خطواته تجتر عاصفة من الحزن.

من دون حائط، في خيمته الباردة، علق ساعة أمه، لتعد سنوات الحرب في ذلك التقويم الجريح..!!

ليتني كنتُ السابع

ماهين شيخاني

قاص وتشكيلي...سوريا – الدرباسية.

انطلقت الحافلة المليئة بالركاب باتجاه المدينة البعيد والتي تستغرق رحلتها الاعتيادية حسب خط سيرها المقرر من قبل إدارة المرور خمسُ ساعات. ولذلك حاول الأستاذ مصطفى مدرس مادة الفنون وأخوه، قطع تذكر أمامية، قريبة من جهاز الفيديو ليتسلوا بمشاهدة الأفلام لحين وصولهما إلى المدينة.

أخرج سيجارةً من علبته وضعها في فمه، وهو يفتش عن ولاعته المهداة إليه في إحدى المناسبات، وقبل أن يشعل السيجارة، كان مرافق الحافلة واقفاً على رأسه:

– لو سمحت، الشركة تمنع التدخين، يرجى التقيد والالتزام بذلك.

ابتسم مصطفى وقال: تكرم...أهلاً وسهلاً بك وبالشركة، طالما ممنوع للكل، ولكن بما أنك منعتني من التدخين، أليس من حقي أيضا أن أطلب "كاسيت" هندي يكون على مزاجك.

– بكل سرور "قالها المرافق ذو الشكل الجميل والأنيق في ملبسه"، لديَّ فيلم هندي باسم مرد وسأضعهُ بعد الضيافة مباشرةً.

كانت الحافلة تنطلق كالسهم تخترق البوادي دون أن يُعيقها صعود أو منحدر. وكان منظر قافلة من الشاحنات الكبيرة التي تئن تحت حملها، تحاول جاهدة الإسراع دون فائدة. كسباق مجموعة من الشيوخ العجز مع شاب رياضي نشيط، فقد بقيت القافلة وراءها حتى فقد أمل اللحاق بها.

الأشجار الحراجية وأعمدة الكهرباء والهواتف تتراجع من جانبي الطريق. لتفت انتباهه الى فلاح شاب بجانبه فتاة تحت ظل شجرة وارفة. خرجت تنهيدة طويلة من صدره وغلب عليه الخيال كانا على مقربة من نهر الخابور ...تظللهما أشجار السرو والسنديان. كانا جالسين على مقعد اسمنتي وأصابع يده تشبك أصابع يدها. وهي صامتة.

– ما بك...أحبك...أحبك أنت فقط. لا أحد غيرك لها مكان في قلبي.

– ولكن أخبروني...نعم أخبروني بأنكَ على علاقة مع فتاة أخرى. قالتها بحزن.

– أخبروكِ ..من ..؟ عمك الذي سحب علينا المسدس، إنه رياءٌ وافتراء. يريدون أن يبعدوك عني يريدون أن تذبل زهرة حبنا...أهواك أنت.. أعشقك أنت .. دونك الدنيا بلا..

–أعرف مشاعرك اتجاهي ومتأكدة منك يا حبيبي، ولكن كلماتهم عنك تضايقني، عند سماعي بذلك يقشعرُّ بدني أتألم !! آسف لأنني أخبرك عن مكنونات قلبي.

– هل تضايقت...؟

– أبداً... ، ولكنني سببت لكِ الازعاج، قالها مازحاً: بمناسبة هذا الخبر المزعج والكاذب، ما عليك إلا مراضاتي ومراضاتي ليست سهلة كما تعلمين.؟

ضحكت وقالت: أغمض عينيك...وبعدها ستنال ما تطلب.

وأغمض عينيه وهو في نشوة عارمة.

حاول فتح عينيه، أحس بضبابية الألوان، وشعر بدوار في رأسه وكأن كابوساً مرعباً زاره في المنام ...ارتعب وصرخ بأعلى صوته حتى جفلت الممرضة الواقفة إلى جانبه...ماذا حدث..أخبروني؟

أين...أنا..؟ أين الحافلة.؟ ..أخي.. أخي أين هو..؟ يا إلهي رأسي...تؤلمني..

اقتربت الممرضة، مسحت أثار الدم المتبقي على وجهه وعيونه وبَعَدَتْ جفونهُ عن بعضها وزالت الأوساخ بالقطن المعقم وقالت:

هوِّن عليك يا أخ...أنك رَجُلْ...حمدا لله على سلامتك ...كان حادثاً مؤسفاً ذهب ضحية اللامبالاة ستة أشخاص من جملتهم السائق ومرافقه، المساكين ماتوا قبل أن يصلوا الى المشفى، أما الباقون فأغلبهم أصيب بكسور وجروح بسيطة، وأخوك بخير وهو في الغرفة رقم (17) ولكن للأسف هو أيضاً مصاب في ساقه.

– أريد رؤيته...أرجوكم...بالله عليكم طمئنوني.

– أطمئن ولا تخاف، صدقاً أنه بخير وقد يزورك بعد قليل، هو أيضا قلقٌ عليك وأخبرناه بالحقيقة مثلما أخبرناك.

– أريد رؤيته ولو لدقيقة واحدة، خذوني إليه...أرجوكم...أتوسل اليكم...وأثناء ذلك سمع دقات على الباب– ودخل عليهم رجل– وقال:

– مرحباً يا أستاذ...يا فنان...مدَّ يده للمصافحة.

– يبدو أنه يعرفني! قالها في سرِّهِ.

– كانت يده اليمنى سليمة، أراد أن يمدها للضيف القادم إليه، وحين رفع بصره وتفحص ملامحه. تجمّدت يمناه وتغير لون بشرته وقال بمرارة (يكاد لا يسمع): أنت.

– نعم أنا...المساعد أبو الزند، ألم تقل بأنك تستطيع رسمي خلال خمس دقائق، ها أنا ذا آت إليك. لقد رأيت اسمك في سجلات المشفى وسمعت بالحادثة، بالمناسبة أنا أعمل هنا كاتباً، فقد سُرحت من الوظيفة مثلك...ألا تريد أن تفي بوعدك، أم أنك نسيتني؟

– كيف لي أنسى ذلك اليوم، مداهمتكم لبيتي في ساعة متأخرة من الليل. استقبالكم وحفاوتكم...كيف أنسى كلماتك الرقيقة عندما قلت: سأنسيك حليب أمك...كيف أنسى

ذلك السوط والخيزرانة والكبل الرباعي وغرفة التحقيق ومعلمك، كيف أنساه وأنتما الاثنان تتناوبان على تعذيبي نفسياً وجسدياً وذلك بوساطة دولاب ذي قياس14/600عندما وضعتموني فيه. وهو يقول لك:

ابن الـ....مهيأ حالو نفسياً.

- كان يتذكر تلك اللحظات الأليمة كشريط سينمائي- وما زالت يده ممدودة كما هي، قال: لا تؤاخذني على ذلك، كنت مرغماً، ذلك كوني في (00000) لقد كانت وظيفتي آنئذٍ...

- وظيفتك كانت إهانة الناس وتحطيم مشاعرهم وأحاسيسهم، وبصوت مخنوق ماذا فعلت لكم...؟ شتّان ما بين عملي وعملك...لقد حرمتني من وظيفتي كوني أقمت معرضاً فنياً دون أذن منكم...ألم يكن عندنا سلطات مثلكم؟

أم أنك كنت التحري البطل...؟ واستغللت الوظيفة لأحقادك الشخصية ...ألم تخف من ربك وأنت تقول لمعلمك أقاويل كاذبة، ملفقة، كي يزداد جرمي وأمامي، ولم استطع أن أتفوه بشيء.. أنت تعلم بأنك افتريت...كذبت "ومازالت يده كما هي". ولكن مثلك لا يخاف أحداً. لأنك بلا رحمة ولا ضمير...

وتدخلت الممرضة في تلك اللحظة وقالت: هدئ من روعك يا أخ ...الانزعاج مضر وسيء بالنسبة إليك وقد يجلب لك مضاعفات نحن بغنى عنها...

-لا يا أختاه...ليتني كنت السابع ولم أر وجه هذا الرجل ثانية.

تراجع إلى الوراء محاولاً إسناد ظهره الى الوسادة ونزلت يد أبي الزند الى الأسفل واتجه نحو الباب بعد أن همست الممرضة في أذنه.

مساومة!

محمد خير عمر

قاص من مواليد القامشلي 1972، عضو اتحاد كتاب كردستان سوريا.

له مجموعة قصصية مطبوعة بعنوان (يتحدثن عني).

أخيرا وبعد إعياء مميت استطعنا إقناع جدي:

– إنك في تلك الأصقاع، إن مرضت لا سمح الله أو مت في فراشك، فلن يدري بك أحد.

– بيتنا واسع، الأولاد خدم وجوار تحت إمرتك، والغرف كثيرة، نفرد لك أحسنها.

– نستثمر ثمن منزلك في مشروع تجاري يدر عليك و ..

– ماء بارد .. ماء حار .. والمسجد قريب تؤمه ساعة تشاء.

ما إن هزَّ جدي رأسه موافقا هزة يكتنفها المضض، حتى هاج من في البيت، هياجاً كتوماً، وتفرق كل من جهته للإعلان عن البيع مخفين فرحهم.

بحذر شديد أخرجت الفرشاة وعلبة الدهان من العلية، وخرجت من البيت متوجسا لئلا أدهس مشاعر جدي الذي خرج هو الآخر محتدما كدبور.

أسرعت صوب منزل صديقي الأستاذ خمكين بإيعاز مسبق من أبي، وما إن طلبت منه أن يأتي معي ليعرض بخطه الجميل (البيت برسم البيع) حتى انقلبت سحنته، واكتسته علامات الحذر، وهو يستفسر متلعثما:

– أي بيت؟ أين هو؟ كم ثمنه؟ لربما أنا أشتريه أنا.

كان وجه الأستاذ يزداد إشراقا، كلما توغلنا في حارات نائية قذرة، وينشرح صدره كلما دخلنا زقاقا ضيقا متربا تنبعث منه روائح الروث والغبار، إذ ينمي ذاك ثقته بإمكانياته المحدودة على الشراء، وساهما يضرب تقطير السنوات بشقاء العمر:

– نهاية الشهر أسترد (قاعدة) البيت الذي أسكنه، وخماسة الزوجة الذهبية. وتلك المدخرات .. و ..

في طرف المدينة وخلف ساحة تراكمت فيها أكوام النفايات، أسفل جرف صخري كان يقبع منزل جدي الذي واكبناه عند الباب الخشبي المائل، وراح يحفل بقدومنا بعد أن أخبرته بأن الأستاذ جاء ليعاين البيت، فدفع أمامنا الباب برفق لئلا يعضنا أنينه المأساوي، وقال مرحبا:

– أهلا وسهلا، على الرحب والسعة.

إلا أن الأستاذ ابتدرهُ من آخره:

– عليك ياعم تحديد سعره المبدئي لأعلم أنو فيه إمكاناتي.

ما إن اشترط العم ثمنه حتى أطلق الأستاذ شهقة استهجان طويلة، وسرعان ما أدرك اندفاعه، فراح يخفي ما ارتسم على وجهه من إمارات العجب وأخذ يتلطف مع جدي الذي أردف بنبرة المحتج المستنكر:

– منزلي هذا أوراقه نظامية .. وضمن المخطط ..

فقاطعه الأستاذ بدوره محمر الوجه:

– لكن يا عم .. يمكن شراء منزل وسط المدينة بهذا المبلغ الذي تطلبه .. ثم إنه ليس إلا حجرة صغيرة وملحقا متداعيا.

إربد وجه جدي ما إن سمع هذا (الحجرة الصغيرة وملحقا متداعياً)، فشمر عن ساقيه النحيلتين المعروقتين، وخف– كاظما الغيظ– يخطو خطوات موزونة وتسمر بعد أن اجتاز الملحق، وقال موضحا بإشارات من يده:

– ها هنا تبني غرفة، فيغدو البيت غرفتين بصالون منشرح.

ابتسم الأستاذ بتسامح وقبل أن يتفوه، تابع جدي مضيفا:

– إن أقمت الغرف بالعواميد الإسمنتية بمقدورك تشييد طابق ثان، حينها سيداعب نسيم دغل (هلالية) العليل من يقتعد شرفتها، ويغمره عبق مرج (حلكو)..

صاح الأستاذ، وصبره يكاد ينفد: يا عم .. ياعم ..!

لكن العم لم يكترث لكلامه، إذ كان مستغرقا في تشييد طابق ثالث:

– لو صعدت بأسرتك إلى سطح الطابق الثالث، فأين منها مصايف (زوزاني شرف ديني)؟ سيغدو في مرمى بصرك حتى سهل (جركين)!.

شد الأستاذ خناق جدي، وهزه بعنف وهو يرتجف حنقا:

– يا عم .. يااا عم. فانتبه جدي إلى الأستاذ الذي أشار إلى الغرفة، وصاح وهو يرغي ويزبد غضبا:

– ألديك سوى هذا الجحر للبيع!؟. وخرج مسرعا صافقا وراءه الباب الخشبي المائل ..

فهو خلفه جدي من سلالم الخيبة، وهو يلتفت يمنة ويسرة بخجل، وناداه بصوت خافت كسير:

– ثمة أتوستراد كبير سيمر في الجوار ...

شعرت أن وجهي يلتهب وأنا أنظر إلى جدي، فإذا محياه محتقن .. محتقن.

أوراق السرد

نحو اللحظة الفارقة*

د. أديب حسن

شاعر وناقد كردي سوري

الطريق ممهدة نحو اللحظة الفارقة، هناك حيث سيتركان كل شيء خلفهما، الحقيقة العارية تستحق أن تتنفس قليلاً، والوجوه الحقيقية تعبت من الأقنعة التي ترتديها، حان وقت الريح، هما الآن غيمتان في مهبها، الأكف متشابكة، والسيارة تقطع الدرب الطويل كحصان ينهب المسافات نحو حلم يلّوح، لأول مرة يستسلم بهذا القدر من الطمأنينة لامرأة تقود السيارة بمهارة واحتراف، ذلك يعطيه فكرة عما سيحدث إذا استبدلت السيارة بالسرير.. أي جنون في انتظاره؟

هذه الأرض منذ فجر التاريخ تتحارب على لحظة كهذه.. كل القادة والأباطرة، العلماء والنساك، الفلاسفة والرعاع، كلهم يعيشون للحظة كهذه..

العروش تسقط لأجل امرأة، والحروب تشتعل لأجلها، وأجمل الروايات والقصص والقصائد تكتب بها ولها، ولا تكتمل أسباب السعادة إلا معها، هي الزاوية الثالثة في مثلث المال والسلطة، وقد يتصادف وجود بشر من أمثاله لا تغريهم السلطة ولا يطربون لكثير المال بقدر شغفهم بلحظات الكشف الأنثوي، لا متعة تعادل متعة الكشف: أن تلفحك أنفاس امرأة لأول مرة، ويسري في جسدك سحر لمستها الأولى، وقبلتها الأولى.

تحدثه دون تكلف عن عشقها للطبيعة، وأنها تحلم بلذة لا نهائية في أفق مفتوح، دبيب الغزلان المستفزة في كل أنحاء جسدها يصل مسامعه بوضوح، ورائحة الورد البري تفوح وتوقظ في روحه أسراب الفراشات، ولمسة أصابعها النائمة كعصافير مطمئنة في عش كفّه تعلو وتهبط مع كل خفقة في قلبها، على هذا الطريق الطويل سيرسمان محطاتهما المنهكة في هذه المدينة، هي توزّع خيباتها على يمين الطريق مرة تحت جذع شجرة

ومرة تحت جسر ومرة في عمق الصحراء التي تلوح برملها بين حين وآخر، كل انتظاراتها، كل الليالي التي بكت فيها في غرفة صغيرة موصدة بإحكام لا تسمع فيها صوتاً سوى أنين الشهوة من غرفة أختها، ونباح الكلب الصغير، كل يدٍ ميسورة امتدت لتقطف بعض ثمار جسدها اليانع، كل الرسائل الصوتية المملوءة بالخيبة من أب بعيد وأمّ متصابية، وأخوة في مهب الضياع، كل ألم لا ينفع معه سوى الصراخ في غيبة الدواء والطبيب..

أما هو فيطارد الغيوم القليلة المتفرقة في السماء، فلكل غيمة حكاية، وروحه نفسها غيمة عالية تمشي بعيداً عن أرض جسده المتشققة عطشاً، كل أحلامه بقت غيوماً، لم تتعب من مسيرها الطويل، ولم يغرها شيء بالهطول.

وكعادتها اختارت هذه المرة ببراعة أيضاً مكاناً مغرياً للاستكشاف، ممرات لولبية طويلة مفروشة بسجاد فخم تفضي إلى غرفة فاتنة تتوزّع الأشياء فيها بأناقة وبساطة، لا أضواء مبهرة، ولا أصوات، السرير المزدوج بملاءاته المرتبة البيضاء هو اللوح الذي سيمضيان بقية الليل في الرسم عليه بألوان الشهوة العصية على الإدراك، هنا سيتحاور الغيم والريح، وهنا ستولد البروق، وهنا ستستعاد قصة الخلق، واللذة البارقة في سماء العبث الوجودي،

لكل منهما رغبته في هذه الليلة الفريدة، كلاهما ناضجان بما فيه الكفاية، لم يجدا سوى ما يظهر في المرايا من هيئاتهما، وكلاهما في توق إلى الكشف العظيم عن الحقيقة العميقة العصية على الأفول، الكَتَبَةُ لاشك في توق أيضاً لتدوين ما سيحصل وأقلامهم متحفزة بعد عطالة طويلة، ولكن.. من أين يبتدئ الجسد مسراه وقد امتلأت الغرفة بالرحيق؟

فيما تذهب لتأخذ حمامها المعتاد، يجلس هو على حافة السرير منصتاً للموسيقا التي بدأت تنبعث من جنبات المكان، نايات ودفوف وأصوات دبيب أرجل نسوة وزغاريد ورنات خلاخيل وأقراط ثم صوت آدمي يخرج من مكان بعيد، يحمل في طريقه غموض

الصحراء ودفقة البحر، وكأنه موكب تختلط فيه الرغبات وتتوزعه الذكريات الغزيرة التي بدأت بالتدفق من كل حدب وصوب.

لا شيء يوقف ذلك الهذيان سوى خروجها من الحمام، وجلوسها شبه عارية على السرير، كأنها طلع السماء وتفاحة الخلود وفلقة قمر قسنطيني يضيء عتمة السنوات الثقيلة ما قبل هذه الإشراقة، ذلك النور الذي لا يضيء فحسب، بل يلكز أحصنة الجسد ويشعل حاسة الركض في القوائم العطشى لنهب المسافات.

وحدهما الآن في المعراج الفريد، وحدهما يتحدان كتلة لهب على ذلك البياض السانح، يحسدهما البحر المتلصّص من النافذة والملاءات التي تئن من تحتهما حسداً، وكلما احتدم الصعود سقطت على جنبات السرير كل الأقنعة:

جوازات السفر، صور الابتسامات القتيلة في المطارات، وجوه الناس المتناسخة، البلاد الحائرة بين موت وموت، الأهل المتلذذون بمشهد الضعف، سلوى، وماجد، والمدير، رائحة العطر الرخيص في سلالم البناء، الأعلام والرايات، المحاليل المعلقة في المشافي، الصرخة الأولى في افتتاح بكارة الحياة والأخيرة في توديع قذاراتها.

لا شيء يتعب في ذلك الخضم، لا الجسدان المتضافران في لهب التوق، ولا النافذة التي استأجرها البحر للتلصص، ولا الملاءات التي انتظرت طويلاً من يعبث بهيئتها المعتادة، ولا الموسيقا التي تختلط فيها أصوات الينابيع الجبلية بصفير الريح الصحراوية وهدير الموج الغجري على الشواطئ الآبدة للشمال الأفريقي، ولا صوت قرع النادل المتكرر على الباب بين حين وحين، ولا المرآة الكبيرة التي تستعيد شيئاً من الهذيان الطافح في تلك البرهة الرجراجة.

للجسد ملكوته وأسراره، فيه من الغموض الذي يغري بالكشف أكثر من الهيئة التي نراودها بيقين زائف، الجسد ليس ما تخفيه الثياب من تضاريس وعلامات تغوي العين البشرية، الجسد بوابة الكشف، وفي هذه الليلة دخلا من بابه إلى ما لا يعرفان من

عوالم، في الأنين المتماوج خافتاً مرة كهديل حمامة بعيدة، وهادراً مرات كهبوب ريح تقتلع كل شيء في طريقها، تضيء الأرواح بأحجار الشهوة الكريمة، وتتكشف التفاصيل الصغيرة في المدن الغجرية الفاتنة المفتونة، فلا عجب والحالة هذه أن تطير النوارس القسنطينية في سماء اللحظة، وأن يرسل الرمل غانياته الحسان لتعزفن بأقدامهن العارية اللحن الفاتن الذي يهيّج قطعان الغيم في سماوات الروح.

*** فصل من رواية مخطوطة لم تنشر بعد عنوانها: قيامةُ جميلة**



علقن!

محمد حسين السماعنة

ولما رأى المختار أن أحوال القرية تسير من سيئ إلى أسوأ، وأنها تتناقلها النوائب وتتناوبها المصائب؛ فالجفاف يسلمها للجراد، والكلاب تسلمها لهجمات الذباب، والحزن يسلمها للحسرة وهجمات الذئاب وقلّ لذلك مادحو المختار وقلّ شاكروه، فنام وقام ثم نام وقام، ثم مشى وحام ودار حتى تجمعت وانتظمت في عقله الأفكار فقال للقطروز: اجمع لي أهل القرية كلهم، فإني وجدت الحل لما يحل بهم، فصعد القطروز مئذنة المسجد الكبير ونادى يا أهل القرية الكرام، مختارنا الهمام جاءه الإلهام، ويطلب منكم الساعة الحضور لمضافته، عالي المقام ليطلعكم على المستور وعلى ما جدّ من الأمور.

وركض أهل القرية إلى المضافة رجالاً ونساء فارعين دارعين راكبين وحفاة مسرعين يدفعهم الفضول ويعجل بهم ما يُطعمهم إياه مختارهم من الفول.

مشى المختار بين الفلاحين الذين اصطفوا في صفين طويلين، ورحب وهلّا، وبش وتجلى، وتنحنح ولوّح، ثم جلس وعرّش ثم أشار بإصبعه للقطروز أن يطلب منهم الجلوس فجلسوا، ثم أشر بإصبعه للقطروز أن يسكت الهمهمات التي علت، والوشوشات التي ارتفعت، فقام القطروز وقال: سمع سممممع سمعونا!

فسكتت الألسن المتذارية والأفواه المتعاركة والأصابع المتشابكة وعم السكون وران الصمت.

وقف المختار ورفع (تشبره) على كتفه، ثم تنحنح، ثم نظر وسلم وقال بصوت كله نعومة ودفء:

قد ساءني ما أصاب حقولكم، وما يصيب بيوتكم، واتعبني انحباس المطر، وجفاف الماء في الحفر، ويباس الأشجار وموت الأطيار، ونفاد الطعام، وضنك هذه الأيام، فبقيت أنا وأهل بيتي في صلاة وصيام، ودعاء وقيام، حتى وهنت أجسادنا وذبلت أكبادنا، وظلّنا على هذه الحال من الصلاة والسؤال حتى جاءني البارحة الإلهام للخلاص من هذا القتام.

فقام الفلاحون وصفقوا وهلّلوا وكبّروا وعيّشوا.

ثم لما سكتوا قال المختار بثقة المنتصرين:

وكلكم تتساءلون عن الحل الذي هُديت إليه والقرار الذي رَسوت عليه! سأقول لكم فاسمعوا وعوا،

يقول المثل لا يفل الحديد إلا... وسكت بانتظار أن تملأ الألسنة المحبوسة الفراغ باقتدار وإصرار، ولم يخب ظنه، فقد علا صوت الفلاحين يقول: إلا الحديد

فقال بزهو: ونحن لها، نحن لها سنفل الحديد بالحديد، سنرجع بأيام أعمارنا حتى نصل بها إلى الأيام الجميلة الهانئة.

فقام فلاح أرهق عقله الكلام وسأل: هل سنرجع بأعمارنا إلى الماضي الجميل، كيف ذلك؟

فقال المختار: منذ هذه الليلة، ومنذ الآن سنخالف رغباتنا وخطواتنا، سنمشي كلنا إلى الوراء، ونقول ما لا نريد، ونأكل ما لا نحب، وسنلتزم خطة فل الحديد حتى ينكسر النحس القديد الشديد.

– يا مختارنا الحبيب: مشينا كلنا القهقرى نتخبط في خطواتنا ونقع ونسقط ومضى الليل ونحن في تيهنا.

– يا مختارنا، ولما رأت النساء أن ساعات الليل انقضت قلقن، وأتين يبحثن عنا.

– لولاهن لما وصلنا ولما سلمنا، ولمتنا وانتهينا.

المختار بغضب: منذ الآن ستسير القرية كلها، رجالها ونساؤها وأطفالها إلى الخلف حتى نرجع الأيام إلى دولابها.

ومشت القرية كلها القهقرى.

زوجة المختار بدلال: وهل عليّ أن أمشي القهقرى أنا أيضاً؟!

المختار وهو يبرم شاربه: هم سبب النحس وعليهم وحدهم أن يعيدوا دولاب الأيام إلى مساره!

كانت ليلة طويلة على رجال القرية الذين تقهقروا إلى بيوتهم إذ لم يصل منهم إلا الطبش، وخالد الفوال، وأما الرجال الآخرون فقد تسللت نساؤهم لجرهم إلى بيوتهم في غفلة من القطروز.

وجاء الصباح ركيكاً شاحباً مثقلا بآهات الرجال الذين تناوشت أجسادهم الدروب، وأبقتهم على بسط متكئين، فقد غدت فكرة الذهاب إلى الحقول قهقرة تجعلهم يرتعشون ألماً وخوفاً..

وسمع القطروز تذمر نساء القرية، وأشهد عليه مجموعة من الشباب الذين كانوا يتابعون دخوله وخروجه من عند المختار بانبهار.

وقف المختار محتدا غاضبا وقال: علينا أن نقلب شيئا رئيساً في حياتنا ليعود زمان الخير، فقال له القطروز يا مختارنا الغالي، لم لا نقلب لغتنا؟

فركض أهل القرية إلى المضافة فرحين بما جد واستجد، وأنصتوا إلى القطروز وهو يشرح كيف يقلبون الكللمات:

محمد إذا قلبناها تصبح دمحم، وحسين نيسح، وعلي يلع.

قام المختار معكم حتى الصباح، فتدربوا ونساءكم على قلب اللغة؛ ففي ذلك معاشكم وحياتكم وسعادتكم وتغير أحوالكم.

أبو علي الفران بتأتأة واضحة: نينح بباح

برشأ ياش؟

تكتب أم علي الفران الكلمات على ورقة وتهز رأسها فرحة وتقول: ام شيف ياش لاو ركس

أبو علي الفران يكتب ما قالته أم علي ويقلبه وهو يهز رأسه.

عمان



أوراق النصوص

ابتهالاتُ الساموراي

عبد اللطيف الحسيني

أخلعُ جلبابي وأنضو سيفي .. أُريحُه مكسوراً بجانبي مع ترسي، أنختُ جوادي الأبرقَ وأجلستُ كلبي الأعرج حَدّي من طول المسير، جلستُ في طرف الأرض أقلّبُ جهاتِه وأقبّلُ عتبةَ المعبد شوقاً ولهفةً....أخالُها عتبةَ بيتي المخبّأ الذي لا يظهرُ إلا فوقَ دمعة الذكريات لغريب ترَكَ ملعبَ طفولتِه وأخذه الجنُّ إلى حيث لا يشاء، فوقفَ مثلي بهذا الباب رافعاً يديه مبتهلاً.

أيّ سيل مررتَ به سرقتَ منه قطرةً بلّلت حلقَكَ المختنق، وتنمّلت يدُكَ تحتَ رأسكَ آن صادفتَ رطوبةَ النهر، فنمتَ بجانبه في تلك الليالي الموحشات.

ظمآنَ...كان رفيقي المسافرُ...متعثّرَ الخطى...أعشى...مغمضاً يقيسُ صوتَ الابتهالات...يتحرّشُ بالسموات.

كانت ريحانةُ العينين لصقي تهمسُ: نورُك الممتدُّ . ربّي . يضيءُ الأرضَ عمرُه.

تغريبتُه عمرُه.

أُحسُّ بي . يا الله . بأنّي الذبيحُ، ويدبُّ فيَّ الخواءُ حتّى وقفتُ ببابكَ أنا الفقيرُ المعنّى.

فهاكَ عيني هبةً... ثمناً لأراك.

يطاردُني الأسى ..لاهثاً أركضُ..أخلعُ وجهي المرهقَ إلى الخلف فيخطفُني... يبتلعُني نورُك....، شغلتني عنك الهمومُ...وودّعتني الرحمات، تمدّدتُ بساحة بابكَ وسيفي البرّاقُ يطردُ المريدين دوني لأدخلَه وحدي أشكو لك علّتي. ذبحتني في كلّ طريق

توجّهتُه ولم تكن تعلمُ أنك تذبحُ إلهاً بداخلي...أو بلادي التي نحرتَها مدينةً.. فقريةً على الحدود التي تخطّيتُها، كنتُ أشهقُ وكنتَ تخنقُ شهقتي بيدكَ على فمي...ما أقساك وأنت تعلمُ بأني هاربٌ من بلادي وتاركٌ حاشيةَ الخنوع ورائي، أؤلئك الذين لا يعرفون لونَ السماء لفرطِ ما انحنت الرقابُ.. ولفرط ما ديست رؤسُهمُ كما ديس الترابُ.

في كلّ سماء مررتَ تحتَها رميتَ لها نجمةً، والركبُ الذي يمّم خلفي حدّثني بأنه رأى آثارَ أقدامي على الموج والعشب.

ملسوعاً قلتُ له: كيف عرفت؟.

أجابني بدمع مرتبك: كانت آثارُك دماً ويبدو أنك رميتَ حياتكَ قطعةً.... قطعة في الغابات والأنهار دونَ أن تعلمَ.

في كلّ شبر من الأرض أقلّكَ وهبته نفَساً من أرواحك الخمس.

تغريبتُه عمرُه.

وعلى مشارف تلك التغريبة كان اللهُ يمدُّ يدَه تنقلُني إلى الضفة الأشدّ كثافةً بالأعشاب والأمواج.

هانوفر

خواطر...

رقية حاجي

خاطرة مجنونة

نصف جنون الزيت مرتفع سعره يا أبتي والزيتونة في غيبوبة جذور بغيبوبة مصحوبة بأعصاب الألم الخبز يا أبتي حلم كيف لتلك الأيام هضم قالوا: هي فترة دامسة هي زحلقة حقبة هل عاش جدي مثل تلك السنين الصعبة؟ هل خبزت جدتي الدقيق بدموع الكربة؟ برد ... من نخاع الريح لا تهدأ لا تستريح مكشرة عن لونها القبيح أبتي قد ضاع ثمن الجورب قد ضاع ثمن الدفتر في جب المستقبل في حفرة حفرها ثعلب أو أكثر أمان سلك الكهرباء أمان بإمكانك أن تحتضنه وتنام لا مكان للرعب مع الكهرباء فهي أسلاك تنعم بسلام في الهواء الملح انسلخ يا أبتي عن الماء حين هبت عاصفة عمياء لا تخف يا أبتي سنشرب الحليب من الحجر فمزارعنا قد هجنت البقر واللحم تزرعه بالأحلام شحم يقطر من شجرة الأوهام تقطف منها دسماً هذا كله لأننا بخسنا العلما العسل وما أجمله من لون تبيضه الدجاجة في خلية الكون خذ منه يا أبتي القشر فهذا نصف الجنون لا تلمني يا أبتي إن نمت مع النملة في جحرها فبيتنا تسكنه عفاريت أوقدت سحرها انظر على السقف أحدهم يأكل الاسمنت وفي الأرض أحدهم يحفر تحت البيت وعلى الجدار عفريتة وضعت لوحة برسم البيع هذا البيت ورغيف الخبز وقطرة الزيت رقية حاجي.

توبة خجولة... خاطرة نثرية

توبة خجولة ذات مرة قررت التوبة عن الكتابة توبة عن مراقبة أسراب المعاني ذات مرة كتبت ألفا من الندم وأسرفت بالدمع على خاصرة العين كم من توبة عن شيء هي إصرار خجول ذات مرة حبست كتبي وعينت توبتي سجان كبرت معصية الإصرار وتحولت كتبي بقلبي لأطفال صغار أقلعت عن القصيدة الثائرة التي تمطي مفاتن الحب وتتحذر من شهقات السياسة وكلما أقلعت أكون قد تناولت وعاء هاربا من رف الذاكرة في داخلي توبة تشدني وتقمع جموح المساء توبتي عن القلم مشبوهة تقتات على نون والقلم وما يسطرون ... أيعقل أن أقرأ نون ثم يلفحني السكون على وسادة السطر نصف قصيدة تريد أن تكبر تريد ان تنجب وأن تتزين بحلية الإحساس ثم لا يكتمل المعنى الحب نصفه سياسة نصفها أبجديتي نصفها فنصف للتوبة ونصف للعقوبة نصف للحق نصف للإرادة المسلوبة نصف للوردة العزباء ونصف لبساتين مطلقة كل هذا بنصف قصيدة وتوبة خجولة رقية حاجي

خاطرة... الهاتف

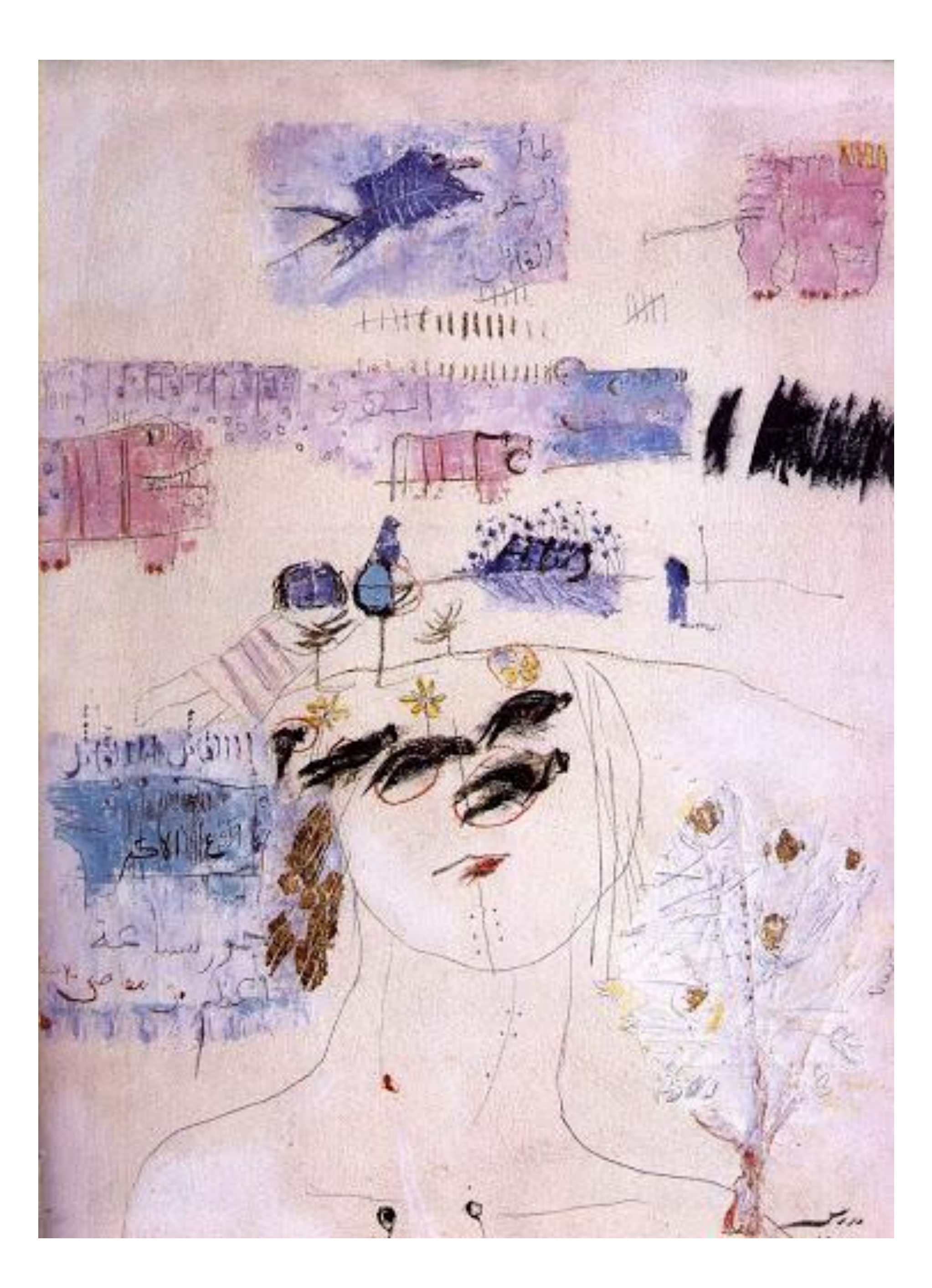
تستيقظ في الصباح، تلتقط هاتفك عن الطاولة الجانبية، تتفقد رسائلك، تمر على بعضها دون تمحيص، وتتوقف عند بعضها الآخر، هناك ما يزعجك، وهناك ما يسعدك، ثم تبحث عن رسائل لم تصل، تتفقد المحادثات القديمة طمعاً في رسالة لم تقرأها، لكنك تتنهد و تنتقل لحساباتك على السوشيال ميديا، تقلب الصور والأخبار، تكتب هنا أو هناك، تحكّ رأسك، تتنبه للساعة، تنتفض، لكن الهاتف يظل في يدك عند دخول الحمام، وعند الفطور. ترد على بعض الرسائل، وقد تشارك بعض الصور والعبارات مع الأصدقاء، قد تصوّر فنجان قهوتك، وقد تبتسم، لكن الشاشة وحدها تعكس ابتسامتك.. تُشرع في عملك، وفِي رأسك صدى ما تلقيته من الشاشة، تعود فتتفقد الهاتف بين الحين والآخر، لا رسائل جديدة.. تقلبه على وجهه علّك تصبح أكثر تركيزاً على عملك، لكن شيئاً لا إرادياً يتسلل إلى يدك، أصابعك، خدرُ لذيذ يسحبك نحو الهاتف، تتذرع بتفقد أمر مهم، و تنساه فور أن تبدأ تصفح التطبيقات، أو تشرع

في كتابة خاطرة عبرت مخيلتك، وألحّت عليك لنشرها.. على الغداء والعشاء، وبين اللقمة واللقمة، نظرات خاطفة على الشاشة، تحصي عدد الاعجابات، تجوس بريد التعليقات، ويزعجك أن البعض لم يفهم ما عنيته، أو انتبه لتفاصيل غير التي تهمك، ويزعجك أكثر، ذلك الذي أردته أن يقرأ ولم يفعل.. وعندما تهمّ بالاسترخاء على كنبتك الوثيرة تحدث نفسك؛ الآن أستطيع تفقد الهاتف! وكأن ما مضى كله كان تحت الحساب.. في المساء، تريد أن تفعل شيئاً مختلفاً، نزهة مع أصحابك، وقتاً لعائلتك، سهرة منزلية، أو واجبات متراكمة، لكن سحر الشاشة المضيئة يجذبك، يقذفك من خبر لخبر، ومن صورة لأخرى، ومن مشاعر إلى مشاعر أقوى، حتى تجد نفسك في فراشك، والهاتف واقف بينك وبين النوم. عندما تستسلم أخيراً، تعيد ضبط المنبه، تضعه بجانبك، ولعدة ساعات، ساعات قليلة، وأنت غارق في نومك، تعيش حياتك الحقيقية في (حلم)..

تشتت أفكار لمشروع كاتبة

لا أعرف من أين يأتي الكُتّاب بهذا الجَلد على الكتابة! وبهذا الانصياع للكلمات والحكايا! وبهذه المازوشية اللعينة التي تبرر لهم كل الآلام التي تُحدثها الكتابة.. أمّا أنا، فقاومتها –للمرة الثانية– قمعت صوتها، وسددت إليها الضربات، كِلْتُ لها الشتائم واللعنات، ثم أنكفأت على نفسي وبكيت.. ثمّ عدت من حيث أتيت، وحنثت بيميني.. و رجعت بعدما أقسمت على تركها نادمة.. خمسة شهور وأنا أقتات على ذاتي، أمرّ بجانب المسودّات الأخيرة فأُطفىء نارها في قلبي ، وأسدّ عيناي عن وهجها.. كنّت قد بدأت روايتين، وظننت –واهمة– بأنني تمكنت منهما، قبل أن أفقد الاحساس بهما في يوم واحد.. وحلفت بالرحيل دون رجعة؛ قلت في نفسي: أنا أم، وطالبة، ومغتربة، وصاحبة أفكار متشعبة، جامحة المشاعر، غريبة الأطوار، متمردة، متقلّبة المزاج، حزينة جداً، ويتيمة؛ ولا أحتاج المزيد من الفوضى والحزن في حياتي.. قلت؛ الرواية

ليست لي! جربتها مرة.. والثانية ظلّت في غمدها.. لا أحتاج إلى رواية ثالثة تفصلني عن الواقع، وتربطني بأشخاص يقتاتون على دمي وأعصابي.. لكنني في هذه الليلة، ودون سابق إنذار، ودون انتظار.. عُدت. لثمت مواضع الحروف، قبّلت نواصي الكلمات، وجمعت ما تناثر من دم الأبطال على ذاكرتي في المحبرة.. هذه المرة الثانية التي أدرك فيها بأن الروايتين؛ رواية واحدة.. وأن الفجوة بينهما: أنا..



أطفال سوريا (الشامخة كألفها) الجميلون

د. جوان حمي

طبيب كوردي من القامشلي في سوريا

الطفلُ السوري الجميل الذي صَنَعَتْ أصابعه علامةَ النصرِ؛

بَتَرَتْ سبابتهُ شظية من طائرة

ظَلَّتْ إصبعهُ الوسطى

(الإصبع البعاصة)

مرفوعةً

في وجه العالم ...كل العالم

***

كلما نِمْتُ، سحبتُ يدي اليمني، تحت اللحاف، خائفاً من قطعها...

هكذا قال لي، طفل عفريني، بَترتُ يد أخيه الصغير، بعد قصف طائرة تركية ...

ويتابع الحديث، معللاً:

بُترتْ لآنه لم يسمع، كلام أمنا: (بإبقائها تحت اللحاف...)

***

أخبرني عمو جوان عندما بتر قدمي أن كل الأشياء الخاصة بالأطفال تطير إلى الجنة .....

لا أريد قدماً في أنهار العسل في الجنة ... أريد قدماً هنا، أقود بها دراجتي الهوائية.

***

في رسالتها الرابعة للرب كتبت باللغة الكوردية:

أريد قدما حديدية، بيضاء، تليق بساقي البيضاء، قوية أدوس بها كل ألغام الحقد، دون أن يستطيع أي لغم أن ينال مني.

***

سمية الطفلة الحمصية كان لديها ميل شديد للنوم، أحلامها الوردية كانت مجرد قدمين جميلتين لم يتشقق أخمصاهما، لا تؤلمها وسط قدميها لدى قيادة دراجتها الهوائية مكسورة القطعة البلاستيكة على دعاستها، كانت تستمتع بالألم في أوسط قدمها، دراجتها كانت دوما مكسورة البلاستيك.

***

دوماً شيرين الصغيرة لأحلامها نكهة النوروز عام 2015، بعد بتر قدمها في التفجير حينها دراجتها الهوائية لونتها بلون أسود.

***

أخبرها عمو جوان بأنه سيحضر لها قدماً جديدة من مدرسة ابنه الصغير (آرامكو) في السويد، هناك السويديون أقدامهم متينة وجميلة وتتحدث بالكوردية. السؤال الذي يشغل بالها دوما هل آرام الصغير ابن عمو جوان في السويد لديه قدمان، هل أطفال السويد كل منهم بقدمين.

***

أول شيء، تَعلمَتْ كتابته، شيرين ذات ال ٧ أقحوانات، باللغة الكوردية، كانت عبارة Lingêçepê)) قدم يسرى، ظلت تكتبها مراراً، أمها أخبرتها أن تطلبها، من الرب– مكان قدمها التي بترها عمو جوان–

الآن وبعد ٦سنوات، أدركت شيرين أن الرب لا يفهم الكوردية.



غرباء في الوطن

ليلاس صبري

بلدي الذي تراكمت عليه المصائب، بلدي الذي أصبحت فيه الحرية ضرباً من خيال.

بلدي الذي أنهشته الحرب.

بلدي الذي ينام فيه أبناؤه عراة من دون مأوى.

بلدي الذي لا أمان فيه.

دعوني أصف لكم أرضي تلك الأرض التي كثرت حولها أعين اللصوص. أرض غنية بالثروات أرض توجد فيها جميع منابع الحياة، ولكن يا حسرتاه على أهلها لم يروا من ثروات بلادهم شيئا. إنها الأرض الغنية بالنفط والبترول، ويبقى شعبها المظلوم من دون مازوت في شتائها القارص!

أرض القمح والشعير وشعبها لا يستطيع توفير قطعة خبز، أرض غنية بينابيعها، ويبقى شعبها من دون ماء لشهور، أرض لا يوجد فيها لا كهرباء، ولا ماء، أرض كثر حولها الضباع، يوجد في كل بيت جرح في كل شارع توجد امرأة أمام الباب تنتظر عودة أبنائها، ولا تعرف أن ابنها استشهد في الحرب الكاذبة، تنتظر أبنائها المهاجرين تحضر سفرة العشاء، منتظرة أبناءها تنظر نحو الباب على أمل لقائهم.

يا حسرتي عليك يا أماه، ها أنت تبكين تارة وتضحكين تارة أخرى، على ذكريات أبنائها... بلدي تلك الأرض التي كثر فيها الغرباء. في كل يوم توجد جنازة لشهيد. تلك

الأم. وذاك الأب الفقير الذي ربى أولاده على أمل أن يصبح طبيبا، يرقص الآن في جنازة ولده الشهيد ويصرخ:

اليوم عرس صغيري ... لقد كبر ابني وأصبح عريساً، وتلك الأم تبكي بحسرة على ابنها تزغرد في جنازته، ويا حسرتي على ذلك!

أماه إن تلك التوابيت فارغة، لا أحد يعلم ماذا حل بجثث أبنائنا الطاهرة. كل خميس تضع إكليل الزهور على قبر ابنها الذي يحمل معاني لصورته المدفونة:

أين جسدك يا صغيري كيف قتلوك لا أحد يعلم!

لا أحد يعلم مغزى استشهادك؟

وفي كل بيت يوجد رجل عجوز يقص عليك مآسي الحياة بانتظار عبارة أن الغد أجمل ولكن أعشق أرضي، أعشقها حد النخاع، يتقطع فؤادي للعودة إلى تلك الأرض أعشقها، لأنها أرض الأبطال، أعشقها لأنها رويت بدماء أبنائها الطاهرة. أعشقها لأنها أرض الأسود، تلك الأرض التي تحضن كوكبة غفيرة من الشهداء، تلك الأرض التي تفوح منها رائحة دماء أبنائها الطاهرة، كأنها رائحه المسك والعنبر، تلك الأرض التي هي كالجحيم ولكنها الفردوس الأعلى في قلوب أبنائها.

انتظري يا أمي أمام الباب.. لا تفقدي الأمل لأننا سنعود.

أوراق المسرح

سعد الله ونوس..
الريادة الثانية في المسرح السوري

نجم الدين سَمَّان

كاتب وناقد سوري له العديد من المؤلفات

*** عن البدايات المسرحية الأولى.**

إذا كانت الريادة الأولى في المسرح السوري معقودةً لأبي خليل القباني 1833 - 1903 فإن الريادة الثانية فيه معقودةٌ لسعد الله ونوس 1947 - 1997.. بالتأكيد.

كلاهما.. أسّس لنقلةٍ نوعيّة؛ وكلاهما.. انطلقا من البحث عن هُويَّةٍ عربية لهذا الفنّ الناشئ في عالمنا العربي؛ والوافدِ من ثقافات أخرى؛ فيما كانت "الحكاية والسيرة والحكواتيّون وخيال الظل" هي التجليّات المسرحية الأولى التي لم تتطوّر من داخلها.. لتصير مدرسة فنية مسرحية خاصةً بنا؛ على غرار مسرح "النو" الياباني الذي تطوّر من داخل ثقافته.. بمَعزلٍ عن التأثيرات غير الآسيويّة؛ الأوربية تحديداً؛ بينما لم يعرف العربُ فنَّ المسرح حتى بدأ المسرحيون الأوائل يحتكون بالثقافة الأوربية؛ فنقلوا ذاك الفنّ إلينا. كما فعل مارون نقاش في بيروت عام 1848 وقد أُتيح له الاطلاع على المسرح الفرنسي والإيطالي فانتقل بمناخاته إلى الشاطئ الآخر من المتوسط؛ مُكتفياً بتعريبه لغةً.. عن نصوصٍ وأداءٍ وديكوراتٍ وأزياءٍ أوروبية؛ حيث كانت النخبة البيروتيّة آنذاك مُستعدةً لتقبُّل أيّة ذائقةٍ وافدة، بما فيها أزياءُ تلك الأيام وأطباق طعامها وأنماط حياتها وفنونها.. سواءً بسواء. في حين لم تكن دمشق "شام شريف" مُهيأة لذلك بعد، على عَهدِ مُدُنِ الساحل في الانفتاح على الآخر، ومُدِن الداخل في الانكفاء على ذاتها، وبخاصةٍ.. بعد أن صارت دمشق مُجرّدَ ولايةٍ في السلطنة العثمانية، وقد فقدت دورها التاريخيّ والحضاريّ كعاصمةٍ ميتروبوليتانيّة.

يُقَال في تواريخ أبى خليل القباني أنه شاهد إحدى مسرحيات مارون نقاش؛ لكنه حين انطلق عام 1865 بعرضه المسرحيّ الأول.. كان من حيثُ يدري؛ قد أنجز افتراقاً لافتاً، غَدَتْ بَعْدَهُ تجربة النقاش الرياديّة مُجرَّدَ ولادةٍ قيصريّة للمسرح العربي المعاصر، بينما تبلور خَيَار القباني المسرحي في الرحم ذاته الذي أنجزته الذاكرة العربية الجمعية؛ من حيث لم تعرِف مسرحاً.. مُكتفِية بالشِعر وروايته؛ وبالسِيَر والحكايات يَقَولها الحكواتيّة شِفاهاً، أو الكراكوزاتيّة.. بما يُقَارب التجسيد الإذاعيّ للصورة المُنعكِسة من ظلالها.

سيجد أبو خليل القباني أنّ أغلبَ إرثه الحضاريّ الأكثر قُرباً من المسرح: هو الحكاية، وأنّ أكثر ما تواتَرَتهُ الأجيال هو الشعر: روايةً وغناءً؛ فكان أن مزَجَ الإقنومَين معا.. في أكثر من سبعين مسرحية غنائية من تأليفه وتلحينه، بدأها في دمشق؛ ثم مضى بها إلى مصر، مُؤسساً للمسرح الغنائيّ العربيّ؛ حيث مهَّدَ الطريق أمام تجارب: سلامة حجازي ـ كامل الخُلعي ـ عبدو الحمولي ـ سيد درويش، وصولاً إلى مسرح "الأخوين رحباني" الغنائيّ بحنجرته الفيروزية.

المُفارقة التي جمعت كلَّ هؤلاء الروَّاد الأوائل من القباني وحجازي إلى سيّد درويش، أنهم قصدوا حلبَ حاضنةِ الإرث الغنائيّ العربيّ من موصل زِرياب إلى الأندلس، لا.. ليعرضوا أعمالهم فيها فحسب، وإنما ليمكثوا فيها زمناً؛ وليأخذوا عن أساتذتها فنون الغناء، وبخاصةٍ: المُوشحات والقدود والقصائد المُغنَّاة.. بما فيها الصوفيّة.

هكذا فعل أبو خليل القباني حين بلوِرَ تجربتَه على يد الشيخ الحلبيّ أحمد عقيل، كما ترك سيد درويش فرقة سلامة حجازي تعود إلى مصر بدونه؛ ليمكث في حلب مُجَاوِراً لموسيقارها آنذاك.*

بعد أكثر من مئة عامٍ على العرض المسرحيّ الأول لأبي خليل القباني؛ كتب سعد الله ونوس مسرحيته "سهرة مع أبى خليل القباني"؛ ثم أصدرَ بيانَه التأسيسيّ حول "تأصيل المسرح العربيّ" فإذا به يُؤسِس على تجربة أبى خليل القباني، تلك التي كافأها المُتزمتون في دمشقُ آنذاكَ.. بإحراق مسرحه!.

سبعة عشر مسرحية أَلَّفها ولحنَّها أبو خليل القباني وقدمَّها في دمشق، حتى وصل عدد أعضاء فرقته إلى الخمسين.. يُمثلون ويُغنون ويعزفون؛ ويقوم بعضهم.. بأدوار النساء، وبينهم مَن صار رئيساً للدولة السورية: عطا الأيوبي عام 1936 ومَن صار طبيباً وتاجراً ومعلماً، ومنهم مَن استمرّ في المجال الفنيّ على الرغم من الضغوط الاجتماعية.*

نذكر من أعضاء فرقة القباني بدمشق: صالح باشا ـ داوود الخوري ـ أمين الأصيل ـ نقولا شاهين ـ توفيق شمس ـ الشيخ عبد الرحمن القصار ـ محمود الكحال ـ الشيخ رشيد عرفة ـ محيي الدين عرفة ـ راغب الصيداوي ـ مصطفى القاري.. وآخرين.

أما في مصر.. فقد أنجز القباني ثلاثة وخمسين مسرحية غنائية، بدأها في الإسكندرية ثم انتقل بها إلى القاهرة، فذاع صِيته، كما ورد في أحد أعداد جريدة "الأهرام"؛ طيلة ستة عشرة عاماً قضاها في مصر حتى منحه "الخديوي توفيق" دارَ الأوبرا.. ليعرض عليها مسرحياته بلا مقابل طيلة أسبوعين بعد أن حضر إحدى عروضه.

وسيكون حريق مسرحه الثاني "دار التمثيل" في القاهرة؛ خلال غياب أبي خليل القباني في جولة مسرحية، الضربةَ الثانيةَ القاصِمة، يعود بعدها إلى دمشق.. لِيُوَافيه الأجَلُ والنسيان عام 1903؛ وسنذكر رحلته إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث عرض

في شيكاغو للجاليّة السورية ـ اللبنانية بعضاً من أعماله ومنها: "عرس شرقي في دمشق ـ عنترة بن شداد ـ هارون الرشيد مع أنيس الجليس"*

ومن مسرحياته السبعين، تبقَّت في مُتناول الباحثين -بالإضافة إلى مسرحياته الثلاث السالفة الذكر- نصوص: "ناكر الجميل ـ الأمير محمود نجل شاه العجم ـ عفيفة ـ لباب الغرام ـ حِيَل النساء".

وأغلبها.. تستلهم السير العربية الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة. بالإضافة إلى ألحانه التراثية والشعبية ومُوشحاته وقصائده المُغَنَّاة، حيث كتبَ ولحَّنَ وغنّى.. حين أضناه شوقه في القاهرة إلى دمشق:

"يا طِيرَه طِيري.. يا حَمَامَه / وَدِّيني لدُمَّر والهامَه".

*** بدايات سعد الله ونوس.**

لا تتبلور تجربة المرء دفعةً واحدة؛ وإنما في سياق تجربته؛ ومن داخلها؛ ولهذا.. تبدو النصوص المسرحية الأولى لونّوس وكأنها لشخصٍ آخر؛ قياساً بنصوصه اللاحقة؛ كما تبدو بأنها نصوص رمزية بلمسات وجودية؛ لكنها تنتمي للمسرح الذهنيّ بُنيةً وسرداً مسرحياً؛ وفي بعضها.. لغة شعرية؛ وفي بعضها الأخر.. تميل الى المُباشرة.

وستتبدى الرمزيّة في مسرحيته "جثة على الرصيف" من حيث تفترض وجود جثة أحدٍ ما.. على خشبة المسرح "الرَكح" كمفتاحٍ أول للفعل المسرحي؛ كما تتبدّى رمزية تلك المرحلة في مسرحيته "حكاية جوقة التماثيل".

أمّا أولى مسرحياته الطويلة فكانت بعنوان "الحياة ابداً" عام 1961 لكنها تنشر حتى عام 2005 بعد وفاة الكاتب؛ وفي عام 1963 نشر مسرحيته "ميدوزا تُحدّق في الحياة" ثمّ نشر ثلاث مسرحيات قصيرة في مجلتيّ "الآداب" البيروتية و"الموقف العربي" الدمشقية؛ وهي مسرحيات: فصد الدم 1964؛ جثة على الرصيف 1964؛ مأساة بائع الدبس الفقير1964. ضَمَّنها بعد ذلك في كتابٍ له بعنوان "حكاية جوقة التماثيل" 1965 وضمَّت بالإضافة الى المسرحيات القصيرة الثلاث السابقة: لعبة الدبابيس؛ الجراد؛ المقهى الزجاجية؛ الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا.

وفي تلك النصوص المسرحية الأولى رَكَّزَ ونوس على إضاءة الحياة النفسيّة لشخصياته، بأكثرَ من ملامحها الخارجية.

منذ عام 1959 مع إيفاده الدراسيّ الأول للحصول على ليسانس الصحافة من كلية الآداب جامعة القاهرة؛ وحتى إيفاده الدراسيّ الثاني إلى باريس عام 1966 كان سعد الله ونوس يبحث عن صوته المسرحيّ الخاص؛ يتدرّب.. كما المُغنّي في الأوبرا

لتجويد أدائه؛ ويُجرِّب؛ لتضعه الوقائع بمُواجهةٍ مُباشرةٍ مع سؤال الهوية والوجود؛ مثلما أن فشلَ الوحدة بين مصر وسوريا عام 1961 وهو ما يزال طالباً في القاهرة.. قد دفعه لكتابة أولى مسرحياته "الحياة أبداً"؛ فإن هزيمة حزيران/ يوليو 1967 قد بلورت لغته المسرحية الخاصة به؛ فكتب بعد عامٍ من ذاك الحدث؛ وهو في باريس مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" التي يُمكن القولُ بأنها أولُ وجوه الموشور الكريستاليّ في تجربته التي صقلتها الموهبة وأسئلةُ واقعنا العربي المُعاصر في آنٍ معاً.

*** من المسرح الرمزي إلى المسرح السياسي "تسييس المسرح".**

تتبدّى التأثيرات البريختيّة في تجربة سعد الله ونوس - نسبةً للكاتب الألماني برتولد بريخت"- وبخاصةٍ في مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"؛ ومعها ستتبلور مرحلة مسرحه السياسيّ تأسيساً على نظرية بريخت في المسرح:

التغريب والتأرخة والدياليكتيك؛ مع كسر الجدار الرابع بين الخشبة والجمهور؛ بحثاً من ونوس عن مسرح ملحميّ عربيّ مُعاصر؛ وهذا نموذج فحسب عن الأسئلة الكبرى التي طرحها ونوس حول هزيمة 1967، وعن مسؤولية كلٍّ من الرجل المُثقف والرجل العادي؛ في حوارٍ بين ممثلين اثنين؛ من ممثلي مسرحيته "حفلة سمر لأجل 5 حزيران":

"ممثل 1: هل حقاً نحن المسؤولون؟

ممثل 2: "ينتفض فجأة: - حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا "يرسم مستطيلا في الفراغ" سنضعها في مواجهتنا.. مرآة كبيرة ترسم قامتنا مهما علت، وستنظر في جوفها جيداً.. سننظر "يلتفت إلى المتفرجين" لكي نتحّمل المسؤولية، ألا ينبغي أن نكون موجودين؟

ممثل 1: - ليس وجودنا هو السؤال الجوهري.. بل نوعية هذا الوجود "ثم بعنف" لنعترف أننا المسؤولون. نهرب؟!؛ نتخلص من رائحة شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

ممثل 2: - قبل أن نُلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن نعرف من نحن؟؛ ما هي هذه المرآة "يعود فيرسم مستطيلاً في الفراغ" تعالوا نسألها من نحن؟

ممثل 3،4،5: "بصوت واحد" حقاً.. من نحن؟

ممثل 2: السؤال موجود قبل الهزيمة؛ لننفض عنه التراب لا أكثر.

"يعود إلى اللعبة" نُحدّق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاحٍ من نحن؟؛ في الجوف.. في القعر.. في الزوايا."*

يبدو هذا الحوار.. كما لو أنه بين سعد الله ونوس وبين نفسه؛ كما في داخل كلّ مواطن أو مثقفٍ عربيّ من جيل هزيمة 1967؛ ومن أجيال هزائمنا العربية اللاحقة.. أيضاً.

*** المسرح حياة.. والمسرح حياته.**

يُمكن الإشارة هاهنا.. إلى ما قدّمه "المسرح القومي" في سوريا منذ بواكير تأسيسه عام 1959 وحتى عام 1966؛ وبالضبط.. في أول ثلاثين عرضاً مسرحياً من المسرح العربي والعالمي؛ حتى تمّ تقديم أول نص محلي سوري هو "البيت الصاخب" من تأليف: وليد مدفعي وإخراج: سليم صبري؛ وسوى عرضين آخرين عن نصين محليين كتبهما ممثلان سوريان: أحمد قنوع - عبد اللطيف فتحي!؛ مع تقديم نص واحد "صابر أفندي" عام 1968 لمؤسس الدراما الشعبية السورية حكمت محسن؛ ومن إخراج: عبد اللطيف فتحي؛ تلاه نصّ "السيل" عام 1969 لعلي كنعان ومن إخراج: أسعد فضة. ثم بدأت ظاهرة المخرج/المؤلف مع علي عقلة عرسان في "الشيخ والطريق" عام 1968.

لهذا.. يُمكن اعتبار سعد الله ونوس.. أولَ كاتبٍ سوري ينذر حياته وابداعه وعمله الإداريّ والصحفيّ.. للكتابة المسرحية؛ وللمسرح فقط.

*** تأصيل ونّوس للمسرح العربي.**

بعد صدمة 1967 أنتج سعد الله ونّوس أربعة نصوص مسرحية على التوالي: الفيل يا ملك الزمان 1969 استخدم فيها المادة التاريخية لصناعة حكاية قادرة على إعادة إنتاج الحاضر بإسقاطات سياسية واجتماعية معاصرة؛ وكذا فعل في نصّه: مغامرة رأس المملوك جابر 1971؛ وفي نصه: سهرة مع أبي خليل القباني 1973 استخدم تقنية المسرح داخل المسرح مازجاً فيها ظواهر الفُرجة الشعبية بمسرح خيال الظلّ بمصطلحات التغريب البريختية؛ وبخاصةٍ في مسرحيته الملك هو الملك 1977 وفيها استلهم ونوس بشكلٍ بارعٍ إحدى حكايات "ألف ليلة و ليلة" لتكون حكايةَ كلّ زمان ومكان وتشريحاً لبُنية السلطة في شرقستان؛ وكتب بعدَها نصّه: رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة عام 1978.

وفي جميعها.. أصداءُ بيانه الشهير: "بيانات لمسرح عربي جديد" عام 1970؛ ويبدأ من السؤال عن الجمهور المُستهدف لهذا المسرح جديد:

"جمهور نحن نعلم سلفاً أن وعيه مُستلب، وأن ذائقته مُخرَّبة، وأن وسائله التعبيرية تُزيّف، وأن ثقافته الشعبية تُسلَب ويُعاد توظيفها في أعمالٍ سُلطويّة تُعيد إنتاج الاستلاب والتخلّف"

من حيث يسعى ونّوس إلى **"مسرحٍ يكون مُعلّما، وفي نفس الوقت، تلميذاً لهذه الجماهير، لا مسرحاً يُنصِّبُ نفسَهُ سيّداً مُتعالياً عليها، مسرح يهدف إلى تحرير الجماهير من السلبيّة، وتنمية الوعي لديها، كي تستطيع امتلاك الجرأة على المناقشة والتفكير في قضاياها السياسية والاجتماعية، ليتعمق لديها الإدراك بالمصير المشترك".**

ويتابع: **"إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير وتعميق وعيٍ جماعيّ بالمصير التاريخي لنا جميعاً".**

ولكن هل يصنع المسرح.. ثورةً؟.

في حوارٍ بعد عشر سنوات من الهزيمة أجراه معه د. نبيل الحفار؛ قال ونّوس عن مسرحيته حفلة سمر من أجل 5 حزيران:

"حين عُرضت المسرحية بعد منعٍ طويل، تبدّد الحُلم في يقظةٍ خشنة، كان مذاق المرارة يتجدّد مساءً في داخلي، ينتهي تصفيق الختام ثم يخرج الناس كما يخرجون من أيّ عرضٍ مسرحي، يتهامسون أو يضحكون أو يمتدحون، ثم ماذا؟؛ لا شيء آخر، أبداً.. لا شيء، لا الصالة انجرفت في مظاهرة؛ ولا هؤلاء يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تُعشش الهزيمة... من تجربتي الخاصة تعلّمت، أن المسرح لا يستطيع أن يُنجز ثورة، أو أن يتدخل في مجرى الأحداث. هو فعّال، لكن فاعليته ليست راهنةً ولا مُباشرة"*

وفي مرحلة لاحقة.. قال في بيانه "ليوم المسرح العالمي" الذي نظمه المعهد الدولي للمسرح، التابع لليونسكو، عام 1996:

"المسرح في الواقع أكثر من فن. إنه ظاهرة حضارية مُركبة؛ سيزداد العالم وحشةً وقُبحاً لو أضاعها أو افتقر إليها"*

وفي كلمته تلك.. قال الجملة الأكثر شهرةً له:

"إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ".

***- صيامه المسرحي.**

استمرَّ صمته وتوقفه عن الكتابة للمسرح في فترة ما بين أواخر السبعينات من قرن مضى.. حين كتب آخرَ مسرحيةٍ له في تلك المرحلة: الملك هو الملك 1977؛ وحتى مطلع التسعينات حين عاد الى الكتابة مع مسرحيته: الاغتصاب عام 1990.

عن ذاك الصمت وتلك المرحلة قال عبد الرحمن منيف إنها **"جديرة بالتمعن، لِمَا تُمثله من نزاهة فكرية، ومُحاسبةٍ للنفس قبل مُحاسبة الآخر، والتردد؛ أو الخوف من مُخاطبة الآخر قبل مُخاطبة النفس".**

حيث اكتفى سعد الله ونوس بعد عام 1977 بتأسيس "فرقة المسرح التجريبي" مع رفيق رحلته المسرحيّة المخرج فواز الساجر؛ وبإعداد النصوص له عن مسرحياتٍ عالمية.. بدءاً بمونودراما "يوميات مجنون" 1977 عن الروسي نيقولاي غوغول، وانتهاءً بمسرحية "الحكايات الثلاث" 1980 للأرجنتيني ازوالدو دراكون. بينما منعت الرقابة عرضَ مسرحية "توراندوت مؤتمر غاسلي الأدمغة" التي أعدّها ونوس عن نصٍ لبرتولد بريخت؛ ثم يُقدمان معاً مسرحية "رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة" 1979عن نصّ "كيف تخلّص السيد موكينبوت من آلامه" للكاتب الألماني "بيتر فايس"،

فهل كان الموت المفاجئ لصديقه فواز الساجر عام 1988 أحد أسباب استمرار هذا الصمت؟!.

كتب ونوس في رثائه للساجر.. ما يلي:

"مات فواز الساجر.. كان موته شبيهًا بالخيانة، توقفت المشاريع ولم تنجز، لا وداع؛ ولا وصيّة... حدقتُ في التابوت المُثقل بأكاليل الورد. أفي هذا الجوف الخشبي.. جسدٌ أم دعابة؟!. أهو المسرح يرتدي ضوء النهار ويُوغل في أداء الموت حتى الموت؟!".

*** من المسرح السياسي الملحمي إلى المسرح السياسي الاجتماعي**

لا تتبلور تجربة المبدع.. دفعة واحدة؛ فهي كقطار الحياة ذاتها.. حتى آخر محطاته؛ بل.. إنها كسيرورة الهُلام في رَحِم المحارة حتى يتبدى لؤلؤة صافية؛ أمّا النقلةُ الأكثر نوعيّةً في مسيرة سعد الله ونوس.. فقد بدأت مع مسرحيته **"مُنَمنَمَات تاريخيّة 1994"** وفيما تلاها من مسرحياتٍ كتبها طوالَ فترة مُقاومته للسرطان بمُضادات الابداع؛ وفيها يحفر ونوس عميقاً في بُنية المجتمع العربي؛ بدءاً من نُوَاته الأولى: الأسرة، وصولاً إلى بُنية السلطة الدينيّة والدُنيويّة؛ ومن حيث يكشف الموقفُ من المرأة حقيقةَ هذا المجتمع البطريركيّ الذكوريّ؛ والشَرخَ البُنيويّ العميق فيه؛ كما

تبدّى ذلك جلياً في نصوصه: **يوم من زماننا - أحلام شقية - ملحمة السراب - الأيام المخمورة.**

ربما اكتشف ونّوس بأن الحكاية "التراثية" وحدها.. قد تحمل مقولةً تحريضيّة سياسيّة راهنة؛ فالفيل في مسرحيته "الفيل.. يا ملك الزمان" يرمز لقوة الاستبداد الهائجة تدوس كرامات الناس؛ وفي مرحلةٍ لاحقة بعد "الربيع العربي" قد يُؤوله مُخرجٌ شاب على انه رمزٌ لفلول الاستبداد؛ وقد صار "جَملاً" في "ميدان التحرير" يدوس المُتظاهرين الشباب؛ أو كما يتبدّى الملكُ كرداءٍ وتاجٍ فحسب.. مهما كان مَن يرتديه؛ في مسرحيته "الملك.. هو الملك"؛ ثم اكتشف سعد الله ونوس بأنّ المقولات.. لا تصنع تغييراً؛ ومنها تلك التي استخدمها في تلك المسرحية كمحطات انتقال بين مشهد وآخر: **"إن الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك"** أو كجملةٍ على لسان إحدى شخصياتها **"زاهد: أعطني رداء وتاجاً.. أعطِك مُلكاً"** وسيكتفي الجمهور بالتصفيق لها؛ ثم يخرجون من المسرح إلى حياتهم اليومية المُعتادة؛ كما عبّر عن ذلك بعد عروض مسرحيته "سهرة من اجل 5 حزيران" التي ما تزال تتربع الرقم الأعلى في ليالي عروض المسرح القومي بدمشق؛ وحققت انتشاراً على خشباتٍ مسرحية عربية في غيرها من العواصم والمدن العربية؛ يقول ونّوس:

"من تجربتي الخاصة تعلّمت، أن المسرح لا يستطيع أن يُنجز ثورة، أو أن يتدخل في مجرى الأحداث. هو فعّال، لكن فاعليته ليست راهنةً ولا مُباشرة"*

لقد اكتشف ونوس بعد سنواتٍ من مرحلة مسرحه السياسيّ الملحميّ؛ وبعد مرحلة صمته الثاني عن التأليف المسرحي؛ بأن السياسة وحدها لا تكفي للحفر في الراهن العربي.. سوى مع الحفر في بنية المجتمع ذاته؛ كما لو أنه قد قرّر مُداواة السرطان المُستشري في جسده؛ والمُستشري في جسد الأمة.. بمضادات الابداع؛ حتى لو كان آخرُ الدواء.. الكَيّ.

وتبدّت حفرياته في الاجتماعي/السياسي منذ مسرحيته "منمنمات تاريخية" 1994 وفيها يكشف تواطأ الكهنوت الديني مع السلطة السياسية؛ وحتى مع الغزاة؛ فإذا نطق رجل دينٍ بالحق.. كفّروه او قتلوه أو أحرقوا كتبه؛ كما فعلوا بالشيخ كمال الدين الشرائجي؛ وهو مزيجُ شخصياتٍ في شخصية ابتدعها ونّوس؛ مزيجُ ابن عربي بابن رشد والحلّاج وسواهم من المُنوّرين اللاحقين كعبد الرحمن الكواكبي.. الخ؛ وفي تلك المسرحية يقول الشيخ جمال الدين بعد مشاهدته لفعل إحراق الكتب: **"ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمُّون الاجتهادَ والعلم كفرًا"**. ثم يردّ على اتهامه بالإلحاد وهي التهمة الجاهزة في كلّ زمان ومكان.. بقوله: **"الله وهبني عقلاً فلِمَ أُعطِّلهُ"**.

ويختم في مشهد آخر:

"آمنتُ أن العقلَ خيرٌ من النقل وأن الله عادلٌ لا يقدِّر على عباده الفقر أو الذل"

وقد توالت حفريات ونوس في الحقل الاجتماعي/ السياسي مع "طقوس الإشارات والتحولات" 1994ثم مع "يوم من زماننا" 1995 وحتى مسرحيته "الأيام المخمورة" 1997.

تحتاج تلك الباقة من مسرحياته الأخيرة إلى دراسة خاصة؛ لا تتسع لها هذه المداخلة؛ لأنها دُرَّة انتاجه الإبداعيّ المسرحيّ؛ وتستحق وحدها "جائزة نوبل للآداب" فكيف بمُجمل أعماله وبمُجمل سيرورته التي نذرها للمسرح وللناس؛ لولا أن السرطان المُستشري في شرقنا قد خطفه من مُحبّيه ومُتابعيه وتلامذته المسرحيين من محيطٍ إلى خليج؛ وما زلتُ آمَلُ أن أكونَ أحد مُريديه في حبّ المسرح كما في حبّ الحياة.

*** خاتمة..**

أنهى سعد الله ونوس مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" بهذه النبوءة:

"الجميع: هذه حكاية.

ممثل 5: ونحن ممثلون.

ممثل 3: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل 7: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفِيَلة؟

ممثلة 3: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفِيَلة؟.

ممثل 5: لكن حياتنا ليست الا البداية.

ممثل 4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنُمثل جميعا تلك الحكاية." *

وعندما زرته في بيته بدمشق عام 1990 وأهديتُه نسخةً من مسرحيتيّ "درب الأحلام" الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1989.. كتبتُ في الإهداء:

" تعلّمتُ منكَ الكثير: الحياةَ في المسرح ومسرحَ الحياة.. كليهما معاً".

***مسرحيات وكتب سعد الله ونوس بحسب تواريخ النشر:**

- مسرحية: الحياة أبداً 1961 " نُشرت عام 2005 بعد وفاة الكاتب "

- مسرحية: ميدوزا تُحدق في الحياة 1964.

- مسرحية: فصد الدم 1964.

- مسرحية: عندما يلعب الرجال 1964.

- مسرحية: جثة على الرصيف 1964.

- مسرحية: مأساة بائع الدبس الفقير 1964.

- مسرحية: حكايا جوقة التماثيل 1965.

- مسرحية: لعبة الدبابيس 1965.

- مسرحية: الجراد 1965.

- مسرحية: المقهى الزجاجي 1965.

- مسرحية: الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا 1965.

- مسرحية: حفلة سمر من أجل خمسة حزيران 1968.

مسرحية: الفيل يا ملك الزمان 1969.

- مسرحية: مغامرة رأس المملوك جابر 1971.

- مسرحية: سهرة مع أبي خليل القباني 1973.

- مسرحية: الملك هو الملك 1977.

- مسرحية: رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة 1978.

- كتاب: بيانات لمسرح عربي جديد 1988

- مسرحية: الاغتصاب 1990.

- مسرحية: منمنمات تاريخية 1994.

- مسرحية: طقوس الإشارات والتحولات 1994.

- مسرحية: أحلام شقية 1995.

- مسرحية: يوم من زماننا 1995

- مسرحية: ملحمة السراب 1996.

- مسرحية: بلاد أضيق من الحب 1996.

- كتاب: رحلة في مجاهل موت عابر 1996.

- مسرحية: الأيام المخمورة 1997.

- كتاب: هوامش ثقافية 1999.

*** المراجع والهوامش:**

*** كتاب "وقائع مسرح أبي خليل القباني في دمشق 1873-1883" لتيسير خلف عن دار المتوسط 2018.**

*** كتاب "من دمشق إلى شيكاغو- رحلة أبي خليل القباني إلى أمريكا 1893" لتيسير خلف - عن دار المتوسط 2020.**

*** كتاب "إضاءات مسرحية: لنجم الدين سمان - وزارة الثقافة؛ دمشق 2009.**

-* سعد الله ونوس "الفيل يا ملك الزمان" الأعمال الكاملة، المجلد الأول؛ دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عام 1996.

*** سعد والله ونوس "عن الذاكرة والموت" دار الأهالي، دمشق 1996.**

*** مجلة "أدب ونقد" عام 1987.**

*** سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول والثاني - سوريا، دمشق، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عام 1996.**

*** كتاب "المسرح في سوريا على مفترق الطرق" لرياض عصمت - الناشر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1982.**

*** ويكيبيديا.. السيرة الذاتية لسعد الله ونوس.**

*** سعد الله ونوس "الفيل يا ملك الزمان" الأعمال الكاملة، المجلد الأول؛ دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عام 1996.**

*** حوار مع سعد الله ونوس، أجراه نبيل حفار، مجلة "الطريق" العدد الثاني - أبريل/ ماي 1986**

*** سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 1988**

***- هذا الدراسة شاركت بها في الملتقى الفكري الافتراضي المُوسع عن الكاتب المسرحي سعد الله ونوس بعنوان "الأمل ينتصر والحلم يستمر" الذي نظمته مؤسسة العويس الثقافية يومي الثلاثاء 25 والأربعاء 26 مايو / أيار 2021.**

القيصرية في ولادة التجربة المسرحية الكردية

إضاءات

أحمد اسماعيل اسماعيل

قاص وكاتب مسرحي من مواليد القامشلي- سوريا، مقيم حاليا في ألمانيا. له 17 كتاباً. 6 كتب منهم بين المسرح والقصة والدراسات، و10 كتب للأطفال بين مسرح وقصة ومقال، ولديه مجموعة قصصية قيد الطبع.

سوس وسائس وسياسة:

إذا كانت الحقيقة هي أن لا شيء في الوجود يمكن عزله عن الفن، بدءاً بخلق الوجود نفسه وتكوينه والطبيعة ومجالات الحياة كلها بلا استثناء، الدين والأدب والتجارة وصنع المواد المادية والمشي والكلام وتشييع الموتى.. إلخ. فلا عجب إن أصاب الخلل الحياة حين يحل فيها غير الفن: الدين مثلاً، أو العسكرة، أو الأدلجة، كما هو الحال في مجتمعاتنا التي يسود الدين فيها تارة والسياسة تارة أخرى، أو حين يتحولان إلى وجهان لعملة واحدة ولعل ذلك من أولى علامات بؤس المجتمع، إذ يتم اختزالهما في مقولات وأدعية، تحزبات وطوائف، أيديولوجيات ومذاهب دينية.

من المعروف أن فايروس السياسة كان قد تسلل إلى الفن والمسرح العربي السوري في مرحلة تاريخية مضت، كما في المجالات الحياتية كلها، فأفقده خاصيته بل ماهيته، ليصبح فناً أيديولوجيا دعائياً، أو فناً للفن، وهذا ما حدث لفن المسرح، إذ أنه، وفي غالبية البلاد العربية، في فترة الستينيات وما بعدها، حولت السياسة المسرح الذي

تسللت إلى داخله إلى صخرة، والمسرحي إلى سيزيف، أما الجبل فكان الصالة والجمهور..

فكان من الطبيعي أن ينكسر ظهر المسرحي وتتصدع الصالة، فالسياسة العربية أثبتت على الدوام أنها من القوة، بل من الفساد بمكان؛ بحيث تتفتت عليها حتى الأوطان، وليس المسارح والجمهور فقط.

قد يطول شرح موجبات هذا القول ودوافعه في حديث عن التجربة الكردية في المسرح، غير أن معرفة ذلك قد يساهم في تقريب مأساة التجربة الكردية لوعي المتابع العربي، إذ كانت السياسة في المجال الكردي، وهي هنا متداخلة مع المجال السياسي العربي وضحية لها، فسيزيف الكردي كرر هو الآخر حمل الصخرة نفسها ووضعها في المكان نفسه الذي وضعها سيزيف العربي. بل أكثر من ذلك، إذا علمنا أن السياسة لدى الكرد حاضرة وسط الشرائح الاجتماعية كلها، الفقيرة والميسورة، الواعية والجاهلة، الراشدين والمراهقين، بل حتى في حديث العشاق، إنها العلقم الذي يتناوله الكردي في الفطام ويداوم على لوكه والتلمظ به حتى الممات.

قد يطول شرح ذلك للآخر غير الكردي في دراسات طويلة، أكاديمية وغير اكاديمية، ليس هاهنا مجال الحديث عنها، غير أن اغفالها أثناء الحديث عن التجربة المسرحية الكردية في هذه البقعة من أرض الكرد سيكون ناقصاً وضبابياً، لذلك سألجأ في هذه العجالة إلى الحديث عن سيرة التجربة الكردية السورية في مجال المسرح بما يشبه اللقطات العامة في السيناريو.

فرق وأحزاب:

ليس أدل من ارتهان التجربة الكردية في المسرح للسياسة أكثر من ولادتها في سرير الأحزاب وأحضانها، إذ تكاد الجماعات المسرحية المنضوية ضمن الفرق الفولكلورية، والتي ظهرت دفعة واحدة تقريباً في نهايات السبعينيات وبداية الثمانينات من القرن

الفائت، قد خرجت من معاطف الأحزاب، وتحت يافطة الرعاية لها، والتي انقلبت بسرعة لدى غالبية الأحزاب، خلا استثناءات قليلة جداً، إلى وصاية. ليست وصاية سياسية وحسب، بل وحزبية.

قد تكون فرقة أزادي الفولكلورية هي السباقة في الظهور في الوسط الكردي، والتي تشكلت في مدينة دمشق من قبل شباب من كردها، وذلك سنة 1969، وكان للمسرح فيها القسم الخاص به، قدمت هذه الفرقة في تلك الفترة فقرات ونمراً ومشاهد مسرحية في منتصف السبعينيات، وكان الحزب الديمقراطي الكردي، البارتي. وقبل أن ينقسم على نفسه إلى أحزاب عديدة، راعي هذه الفرقة وحوذيها. وفي تلك الأثناء ظهرت فرقة كاوا والتي كانت بدورها تابعة لحزب الاتحاد الشعبي الكردي في دمشق وقدمت بعض العروض القصيرة والاسكتشات.

وفي الجزيرة كان لفرقة خلات قصب السبق في ذلك، إذ تأسست سنة 1978، وقدمت عروضها المسرحية بعد التأسيس بثلاث سنوات بمسرحية شعبية تحمل عنوان جتو. ولقد كانت هذه الفرقة أيضاً كانت تابعة لحزب الاتحاد الشعبي الكردي، وكان للمسرح فيها القسم الخاص به، كما كان للرقص القسم الخاص به، وكذلك للموسيقى والغناء، وكل قسم فيه ينقسم إلى فئتين أو حلقتين: فئة الأطفال، وفئة الكبار.

الامر الذي يمكن تعميمه تنظيمياً من ناحية الهيكلية والسياسة على جميع الفرق الفولكلورية التي ظهرت في التاريخ نفسه وما تلاه، ومنها فرقة خاني التي كانت تابعة لحزب اليسار الكردي، وفرقة نارين التابعة لحزب البارتي الكردي (الديمقراطي الكردستاني–سوريا). وفرقة ميديا لحزب الديمقراطي الكردي "الموحد"، وحلبجه وآشتي وكذلك فرقة فولكان لأنصار حزب العمال الكردستاني pkk في سوريا..، ونوروز للحزب التقدمي الكردي، وفرقة رابرين التابعة لحزب تيار المستقبل الكردي .. وفرقة شانو المستقلة.. وكذلك كان حال بقية الفرق في عموم المناطق الكردية: ديرك وكوباني

وعفرين مثل فرقة جين وأنكيزك وفرقة آشتي وفرقة زوزان وفرقة آكري وغيرها، التي ظهرت بعد حوالي عقد من الزمن من تاريخ ظهور الفرق في الجزيرة السورية.

وعلى الرغم من التفاوت البيّن في المستويات الفنية بين الفرق جميعها من نواح عديدة، إلا أن علاقتها مع الأحزاب على درجة واحدة من المتانة، وذلك رغم اختلاف درجات العلاقة بين فرقة وأخرى، وتتجلى هيمنة الأحزاب على الفرق الفلكلورية من خلال جملة من أساليب وطرائق التعامل، أغلبها غير موضوعي، مما انعكس سلباً على بنية هذه الفرق ومستوياتها الفنية.

فعل السلطة ورد فعل الفرق المسرحية:

لم تغفل السلطات الشوفينية المتعاقبة في سوريا يوماً عن محاربة كل ما يمت للكرد أرضاً وشعباً، وكل ما يدعم ذلك فنياً وسياسياً، فقد حاربت اللغة الكردية شفاهة وكتابة، والتاريخ الكردي حاضراً وماضياً، والثقافة والفن الكرديين، وكل ما يمت للهوية الكردية وحاملها.

ولقد وجدت هذه السلطة في ظهور الفرق الكردية تحدياً خطيراً لسياساتها الشوفينية، رغم تواضع المستوى الفني للفرق وحزبيتها.

وكالعادة، كان عنصر المخابرات دائم الحضور في أغلب العروض المسرحية، تماماً مثل العروض العربية، ولكنه كان في الحالة الكردية ينظر إلى هذا المسرح بعيون ميدوزا، عين على العرض وعين على الجمهور، يدون أسماء من على الخشبة من ممثلين، وأسماء من يعرفهم من الجمهور. لتبدأ بعدها سلسلة من الملاحقات والعقوبات من سجن وفصل من عمل وضغوط نفسية عديدة. فكان رد فعل الفرق انفعالياً في كثير من الأحيان، وإن كان في وقتها بطولياً، لتنتهج سياسة مقاومة القهر عبر الفن، في صيغة تحد وإصرار على المتابعة لا يشفعها، للأسف، فعل فني مواز. لا في

الصيغة الفنية التي بقيت تقليدية حتى أمد قريب جداً، ولا في المواضيع، التي ظلت المظلومية ومقاومة الظلم ديدنها.

فاصلة:

كنت في سنة 2006، ضمن وفد من المثقفين الكرد الذي زار القصر الجمهوري بناء على دعوة منه لمقابلة بشار الأسد، ولكن الرجل اعتذر عن مقابلة الوفد ونابت عنه الدكتورة نجاح العطار، رفقة الدكتور أحمد برقاوي، كان على كل عضو في الوفد أن يتحدث في موضوع معين ومحدد له مسبقاً، وكان موضوعي عن الفن الكردي. رويت للسيدة العطار ضمن حديثي عن حال المسرح والفن الكردي عامة سياسة القمع الممارسة بحقه، حادثة اعتقال شاب كردي في يوم احتفال فرقة ميديا الفولكلورية بيوم المرآة العالمي، والمصادف يوم الثامن من آذار سنة 2004، إذ فوجئ الحفل النسائي والذي يكاد يخلو من عنصر الرجال إلا من بضعة شباب حضروا للخدمة والحراسة. بعدة سيارات لقوات مسلحة تقتحم الحفل وتحاصره، ثم تستولي على الأجهزة الصوتية. ليتقدم أحد أعضاء الفرقة بالشرح للدورية بأن الحفل نسائي صرف، والمناسبة معروفة، فكان أن طلب قائد الدورية من الشاب تصريحاً بالحفل، وهي دعوة مثيرة للسخرية واستفزازية، إذ لا يمكن الحصول عليها طالما الفرقة كردية، وأغرى الشاب بالموافقة حين يتقدم لفرع الأمن بطلب ترخيص، وفعل الشاب ذلك، وكانت النتيجة اعتقال الشاب في سجن الفرع مدة سبعة عشر يوماً، خرج بعدها في حالة يرثى لها. حين رويت لها ذلك. مثالاً على ظلم الأمن وتدخله وعدم الثقة بالسلطات، لاحظوا أن الحادث وقع قبل أيام من حادثة الملعب، شرارة الانتفاضة، بما يؤكد أن الحادثة كانت مفتعلة ومبيت لها، لم ترد عليّ سوى بجملة واحدة. "إن الأمن يتدخل حتى في العروض المسرحية العربية، هنا في دمشق وفي باقي المحافظات". هذا كان رد ساكنة القصر الجمهوري. ونائبة سيده، وللأمانة قالتها وهي مطرقة الرأس. فصمت بعد كلمة شكر قلتها بنبرة

خاصة، وأنا أضرب أخماس بأسداس، حتى خشيت أن يتم اعتقال العطار نفسها من قبل المخابرات.

عربة المسرح وأحصنة السياسة والتحزب:

كان من الطبيعي أن يعثر المتابع لتاريخ المسرح السوري على تقاطعات كثيرة بين التجربتين المسرحيتين في هذا البلد: العربية والكردية. وأولها تاريخ انطلاق المسرح وولادته، مع الأخذ بعين الاعتبار عوامل كثيرة تجعل هذا التاريخ متقارباً، لا متماثلاً وموحداً أشبه ما يكون بالتوأم، فلكل منطقة ظروفها، فقامشلي شبه الريفية ليست مثل دمشق العاصمة، وديمغرافيتها ليست مثل حمص وحلب، والثقافة العربية وتاريخ الكتابة بها وتعدد الحقول وغناها عربياً.. مختلف عما هو الحال كردياً، فثمة فروق تاريخية وحضارية غير هينة، غير أن عدم التقارب بين المسرحين، أو لنقل التجربتين، وغياب أية تقاطعات، لا يعود للظروف الحضارية، رغم أهميتها الكبيرة، بل لسبب آخر مختلف تماماً. سياسي في المقام الأول.

يُعد المسرح الكردي في سوريا حديث الولادة مقارنة بالمسرح العربي فيها، فإذا كان العرض المسرحي لأبي خليل القباني سنة1871 ، والذي حمل عنوان "الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح"، فإن العروض الأولى لفرقة آزادي التي تأسست في دمشق بجهود من كرد العاصمة سنة 1969، كانت في منتصف السبعينات.

ولعل القرن الذي يفصل بين التجربتين أبعد من أن يكون مجرد زمن، فكل يوم من حياة الكرد في سوريا أطول من قرن، وذلك بفعل سياسة السلطات الشوفينية، لا القدر والمرحلة التاريخية أو المستوى الحضاري.

نعلم جميعاً أن الرجعية العربية، الشامية، قامت بإحراق مسرح القباني، مما دفع بالرجل إلى اللجوء إلى مصر، بهدف إكمال مشروعه، ثم جاء بعده من تابع المشوار، والسؤال هنا: ماذا لو أحرقت السلطات الحاكمة مسرح القباني في مصر أيضاً؟ أو مسرح من

جاء بعده مثل اسكندر فرح وفرقة ناديا أو "تياترو ناديا" التي كانت تديره ناديا العريس. ومن ثم عبد الوهاب أبو السعود وغيرهم. ماذا لو أحرقت الرجعية أو سلطات الاحتلال أعمال هؤلاء المبدعين وعطلت نشاطاتهم ومنعت عروضهم في كل مرة يتم فيها تقديم عرض مسرحي، هل كنا سنشهد مسرحاً سورياً له بصمات كثيرة فناً أو عرضاً مسرحياً وأدباً؟

قد تكون الإجابة على هذا الاستفسار توضيحاً لسبب تخلف التجربة الكردية وتواضع مستواها الفني. رغم العوامل الذاتية المعيقة للتجربة. وهي ليست قليلة.

تاريخياً، لا يمكننا الجزم بوجود رائد لهذه التجربة، مثل القباني، سورياً، ومارون النقاش، عربياً أو حتى ثسبيس thespis اغريقياً وعالمياً. فمن ناحية الأسبقية في تقديم العروض المسرحية يمكن أن نؤكد حسب بعض أعضاء فرقة آزادي أن لهذه الفرقة قصب السبق في الوجود، إذ أنها قدمت عروضها في منتصف السبعينيات من القرن الفائت بغض النظر عن مستواها الفني، وتوافر شروط العرض السوي فيها.

وثمة عروض أخرى قدمت في أماكن مختلفة في غير مكان في ذلك الوقت، ومنها في مدينة الحسكة، لتبدأ التجربة المسرحية بشكل أكثر زخماً في قامشلي مع بداية الثمانينات مع فرقة خلات الفولكلورية، وفرقة خاني وفرقة نارين وغيرها من الفرق التي انتشرت في هذا العقد بالذات، بل وفي أغلب المدن الكردية، وفي أزمان متقاربة جداً، تحول خلالها تبني الأحزاب لفرق مسرحية أو دعمها ظاهرة واسعة الانتشار، وأشبه بالموضة، الأمر الذي يحتاج لبحث في أسباب وخلفيات هذا الأمر..

تنوعت عروض الفرق بين نمر مسرحية واسكتشات ومشاهد إيمائية وعروض مسرحية طويلة، مكتملة الشروط، لتلجأ الفرق بعدها إلى كتابة نصوصها في صيغ فنية وأشكال غير حداثية، تناولت من خلالها أحداثاً واقعية وحكايات تراثية كردية، وذلك في ظل غياب شبه تام لأدب مسرحي كردي، أو دراماتورج يُحسن إعداد النص المترجم. وكان الأدب المسرحي العربي هو الملجأ الأول الذي بدأ الفنان الكردي في هذه الفرق يترجمه

إلى لغته، وكان من الطبيعي أن يجد بغيته في نصوص سعد الله ونوس وممدوح عدوان ويوسف العاني ووليد اخلاصي وتوفيق الحكيم التي تتحدث عن العدالة والظلم والثورة، وكذا في نصوص أخرى لكتاب أجانب مثل عزيز نيسين ويوربيدس وتسوكماير وبرتولد بريخت إضاقة لكتاب كرد أمثال: موسى عنتر وأحمد اسماعيل إسماعيل وغيرهما رغم ندرتهم.

ضمن هذه الظروف القاهرة: السياسية والمعاشية لأعضاء الفرق، وكذلك غياب الكوادر المسرحية في كل مفردات العمل المسرحي من: تأليف أو دراماتورج وتمثيل وإخراج وسينوغراف وموسيقا.. إلخ. تشكلت الفرق وقدمت عروضها المسرحية.

حين بدأت الفرق المسرحية عروضها الأولى لم يكن أمامها في البدء مناسبة تجتمع فيها بالجمهور سوى يوم نوروز، وهذا اليوم كما هو معروف، هو المناسبة الكردية الوحيدة التي يخرج فيها الكرد بمختلف الشرائح والمشارب السياسية وغير السياسية، إلى البراري للاحتفال به، والذي يستحضرون فيه الفعل الثوري الأول على الظلم الذي قام به البطل كاوا الحداد الذي ثار على ظلم الطاغية أزدهاك، وبغض النظر عن حقيقة هذه الملحمة وطبيعتها، أسطورية كانت أم واقعية، كردية كانت: حدثاً واقعياً أو حكاية وأسطورة، أم غير كردية، فقد وجد الكردي نفسه يتبناها منذ زمن بعيد، فكاوا هو بطل كل كردي وازدهاك عدوه، في كل زمان كردي ومكان، ولا عجب أن تكون هذه الملحمة هي المادة الأولى التي تناولتها الفرق الكردية في أولى عروضها، وبالصيغة الوحيدة التي وصلتها، دون تجديد أو إبداع وتجاوز ملموس، أو حتى قراءة الدلالات والرموز غير القومية، فتم تكرار تقديم كاوا الحداد الذي انقذ الشعب بقطع رأس أزدهاك الطاغية وإنقاذ رؤوس الشباب الكرد الذين كانت الطعام الشافي لثعبانين ظهرا على كتفي الطاغية. المرة تلو الألف مرة.

ولم يقتصر الأمر على حكاية كاوا التي ماتزال تُقدم بحرفيّتها، بل أن النصوص المترجمة إلى الكردية والمؤلفة من قبل أحد أعضاء الفرقة عادة، بقيت أسيرة هذه

الصيغة الثنائية: ظالم ومظلوم، ثائر ومستبد. رغم وجود بعض عروض مسرحية كسرت هذه النمطية بتقديم عروض تتحدث عن معاناة المرأة. وعن سلبيات الداخل الكردي أو كوميديا اجتماعية. ومواضيع أبعد مدى وأعمق فكرة، ولا تسعفني الذاكرة الآن في ذكر أسماء هذه العروض، وسأخصص لذلك بحث آخر قريباً.

لقد كانت عدة الفنان في هذه العروض هي الموهبة والرغبة والتحدي للنظام. وطبعاً تقديم ما هو كردي لجمهور كردي، وذلك على حساب أدواته الفنية: الصوتية والانفعالية والحركية. وبهذه العدة الإسعافية أستطاع الفنان الكردي الذي اعتلى الخشبة أن يقدم عروضاً مسرحية أمتعت الجمهور وجعلت منه متابعاً لكل ما يقدم لها على خشبة غير ثابتة، وساحة لا يكتمل فيها نهوض المشهد بكامل شروطه، بسبب تسلل رجل المخابرات إليها، فايروس كل عرض مسرحي.

وبالعودة إلى الفنان المسرحي، الممثل والمخرج، يلاحظ أن الأرسطية تكاد أن تكون مدرسته الوحيدة، والعلبة الإيطالية التي كان يحملها معه إلى البراري وفي الأحواش، خياره الفني الوحيد، وهو الثائر ضد كل أشكال القمع. ولقد كان الصوت هو العنصر رقم واحد لديه، وآلته التي ارتكز عليها، إضافة إلى الذاكرة الانفعالية، خزان الكرد الذي لا ينفد، والذي يغرف الفنان منه ما شاء له ذلك، دونما حاجة إلى أسلوب فني. أو تقنية ودراية، ودائماً ثمة استثناءات في هذا الكلام العام، وكل ذلك كان على حساب لغة الجسد غير الإبداعية في غالبية المسرحيات حتى بداية الألفية الثالثة، لتظهر مواهب فنية امتلكت أدواتها بشكل أفضل، وتقدم عروضاً مسرحية تتوفر فيها شروط العمل المسرحي من نص جيد وإخراج وتمثيل. في كل من قامشلي والحسكة وعفرين.

المهرجانات المسرحية

حتى حين تتحول المهرجانات المسرحية إلى مناسبة أو ظاهرة للاستعراض، كما في الأسواق، فإن فائدتها عامة للمستهلك أو المتلقي، وللمنتج أو صناع العرض. تماماً مثل مبدأ العرض الذي يزيد على الطلب في دنيا الأسواق، وللمسرحيين الكرد محاولات

لإحياء هذه المناسبة بجدية في أكثر من مرة، رغم الظروف القاهرة، الأمنية بالدرجة الأولى، ولقد كانت التجربة الأولى سنة 1994، في منطقة النبي هوري في عفرين التي اشتركت فيها الكثير من الفرق الكردية من أنحاء سوريا، بلغ عددها 15فرقة من حلب والجزيرة وعفرين، غير أن الظروف حالت دون تقديم غالبية الفرق المشاركة لعروضها، لتقتصر المشاركة الفعلية على بضع فرق قدمت عروضها في المنطقة المذكورة أمام لجنة تحكيم مؤلفة من خمسة أعضاء، وجمهور غفير، نذكر من هذه الفرق: أهريمن وميديا وحلبجه من الجزيرة. وزوزان ونشتمان من عفرين. والجدير بالذكر أن فرقة أهريمن التي قدمت عرض هيكابي ليوربيدس من إخراج الفنان عادل إسماعيل حصدت أغلب جوائز المهرجان: جائزة العرض واختيار النص والتمثيل. ليقام بعدها حفل اختتام المهرجان في صيف العام نفسه في قرية خالد كلو بالجزيرة.

لا شك في أن انجازاً كهذا في بلد بوليسي يمارس سياسة المنع والقهر ضد شعبه عامة والكرد خاصة يستحق أن يسمى انتصاراً. أضف إلى ذلك تجاوز الفرق المسرحية قيدها الحزبي الكردي الذي أعاق أي تواصل فعلي كردي- كردي، لينال هذا الفن شرف تحقيق حلم توحيد الفرقاء المختلفين، في صيغة توحيد العيون والقلوب كلها بالنظر إلى المشهد ذاته.

الأمر الذي أغرى تلك الفرق بتكرار التجربة في السنة التالية، وكان لها ما أرادت سنة 1995، وبدأت الفرق المسرحية في الجزيرة تقدم عروضها أمام الجمهور ولجنة تحكيم ضمت كل من الكاتب المسرحي أحمد اسماعيل إسماعيل والمخرج أنور محمد والمخرج عدنان عبد الجليل. فقدمت كل من فرقة خلات "مسرحية موت الحجل" لأحمد إسماعيل وإخراج عدنان عبد الجليل و"ميديا" مسرحية من هناك لويليم سارويان وإخراج أنور محمد. و"الحمامة المستقلة "مسرحية المسابقة عن نص لعزيز نيسين إخراج كاوا شيخي "ونارين" مسرحية ليالي السكارى تأليف وإخراج رفعت حاجي".. غير أن منغصات كثيرة حالت دون تحقيق المهرجان لهدفه منها ما هو مادي وسياسي وحتى حزبي: إذ

قامت ثلة من الشباب التابع لطرف سياسي كردي، بالهجوم على جمهور عرض مسرحي في منطقة جمعاية بالقامشلي ولجأت إلى استخدام السلاح وإطلاق النار. دون تدخل مباشر من قبل الأجهزة الأمنية!!

فكان من الطبيعي أن تكف الفرق عن مساعيها من أجل مهرجان ثالث، واقتصر نشاطها على تقديم العروض بشكل مستقل، في الأحواش وأطراف المدن والبراري، وفي مناسبات كردية مثل يوم الصحافة ويوم نوروز وكذلك في يوم المرأة.. إلى أن قامت الثورة السورية سنة2011 ، التي ذرت الرماد الأسود عن الجمر المتقد تحته، وغيرت المشهد الساكن إلى مشاهد حية، وحولت الأرض السورية إلى مسرح، الجميع فيه يمثل دوره من أجل هدف عام هو الكرامة والحرية، حتى اقتحم هذا المسرح ممثلون من خارجه، ليمثلوا شخصيات لا تمت للوطنية السورية، ولا للوجع السوري، فانحرف العرض عن مساره، وانشطر المسرح الواحد إلى مسارح.

وفي ظل الإدارة الذاتية لمنطقة شمال شرق سوريا نشأت فرق مسرحية جديدة، وعادت المهرجانات للظهور مرة أخرى، وكان مهرجان يكتا الذي يقام سنوياً في مدينة قامشلي واحداً منها، لتكون دورته الأولى في يوم المسرح العالمي من كل سنة، وكانت الدورة الأولى لهذا المهرجان في سنة 2015، قدمت فيه عروض كثيرة. ومن مختلف المناطق، يمكن أن نذكر من هذه العروض:

- فرقة عامودا عرض "Îdî bese – كفى" تأليف: نواف بشير– إخراج حسن رمو.

- فرقة مدينة الشباب عرض "Nasname – الهوية" معدة عن نص النقيب كوبينك للكاتب كارل تسوكماير وإخراج فواز محمود

- فرقة شانو أوبريت "Keleha kobanê rgu – قلعة كوباني" تأليف وإخراج عبدالرحمن ابراهيم

- فرقة (آفا مزن) ديريك عرض: "شورش أو سرخوش،الثورة" الكاتب ابراهيم فقة ومن إخراج حسين صبري

- فرقة تولهلدان عرض "الخبز المسموم" تأليف: فاسلين خانتشوف إخراج محمد رسول

- فرقة روسلين عرض "ثورة الموتى" تأليف أروين شو إخراج محمد رسول

- فرقة Jiyana Şano عرض (خون- Xewin، الدم) توليف واخراج عبدالجابر حبيب

- مسرحية "أوكسجين" توليفة: محمد أشرف - إخراج وليد عمر

- عرض "Çirîsk - الضوء" عن نص النافذة للكاتب إيرينيوش إيريدينسكي- اعداد وإخراج عمران يوسف

غير أن مهرجان آخر كان قد سبق يكتا بالظهور في مدينة عفرين، أطلق عليه اسم ميتان، تيمنا بمملكة ميتاني التي نشأت في القرن الخامس عشر وبداية القرن الرابع عشر قبل الميلاد والتي تعد حلقة في تاريخ الكرد. وكانت بداية هذا المهرجان في سنة2014 ، من قبل مجموعة من الشباب العامل في المسرح، واللافت للانتباه أن الدورة الأولى، ومن ثم الدورات اللاحقة، كانت تبدأ بكرنفال يجوب شوارع المدينة، يتقدمه المشاركون بأزيائهم المسرحية، ليبدأ افتتاح المهرجان في اليوم الثاني بأغنية ميتان والتي تغنى بثلاث لغات الكردية والعربية والإنكليزية، وذلك تحت شعار إننا نزرع الحياة.

وفي هذه الدورة، الأولى، تم عرض مسرحيات كثيرة منها مسرحية للأطفال الحقل المنيع لأحمد اسماعيل إسماعيل وإخراج هيفان بوزو ومسرحية البرميل تأليف وإخراج رابرين كلكاوي وعدنان مصطفى. ومسرحية عفوا مموزين لأحمد اسماعيل إسماعيل وإخراج محي الدين أرسلان. قلعة المقاومة نص عدنان مسلم وإخراج أيبش أسو. مسرحية الدب لأنطون تشيخوف وإخراج محي الدين أرسلان. مسرحية لكنه شرعي نص محمود

جقماقي إخراج جوان قاقو. مسرحية زفاف نص محي الدين أرسلان وإخراج أفستا علي. ونص عيون الزيتون نص وإخراج أسامة محمد.

واستمر هذا المرجان ملتزماً بموعد انطلاقته في كل سنة ليقام الموسم الثاني سنة 2015، ثم الموسم الثالث سنة 2017، ليضطر بعدها إلى التوقف مدة ثلاث سنوات بعد أن تم احتلال عفرين من قبل تركيا ومرتزقتها سنة 2018.

ليعاد إحياء المهرجان من جديد سنة 2020، في منطقة الشهبا، في مسرح خارج المدينة، وتحت خيام النزوح، وذلك في تجربة كردية وسورية مميزة اختلط فيها الألم والغضب بالإبداع والتصميم. وقدمت في هذا المهرجان مسرحيات كثيرة. لمخرجين شباب منهم محي الدين أرسلان المؤسس للمهرجان ومحوره الفاعل. وسلام إيبو وميرزان بكر وهيوا بطال ولوران حسن وزينب حسن، وكانت النصوص لكتاب كرد وسوريين ومحليين من عفرين منهم ممدوح عدوان الذي قدمت له مسرحية طريف الحادي. ومسرحية الطائر يسجن الغرفة لفرحان بلبل ومسرحية درويشه عفدي عن ملحمة كردية قديمة لريزان بكر. وسبع خيم غنائية لجوان حسن وثلاثة نصوص مسرحية لأحمد اسماعيل إسماعيل هي أهلا جحا، مجرد مزاح، ومونودراما نسرين.

قبل أن أنتقل إلى بقعة عامة أخرى أسمح لنفسي بوضع علامة استفهام وتعجب كبيرين أمام غياب النقد والبحث المسرحيين حتى اليوم، خلا كتاب واحد جمع مقالات كانت بالأساس موجهة لصناع العرض المسرحي ومكتوبة بلغة غير بحثية وأكاديمية صدرت سنة 1997، وأعني بها كتاب "مسرحنا المأمول" لأحمد اسماعيل إسماعيل.

ولهذا الموضوع تفاصيل كثيرة تحتاج إلى بحث عميق، لا يقتصر على البقاء في دائرة المظلومية وسياسة القهر القومي التي مورست بحق الكرد من قبل السلطات الشوفينية. بل ثمة عوامل ذاتية كثيرة كان لها دورها المحبط والمعيق.

الوحش ذو الرؤوس الألف:

يؤكد غير مسرحي على دور الجمهور المركزي في العملية المسرحية، ويكاد جميع من تناول موضوع الجمهور المسرحي أن يتفق، من يصفه بالوحش ومن يطلق عليه صفة السيد المحترم، على أن الجمهور هو الذي يكمل دائرة العرض، فهو شريك الفنان في الظاهرة المسرحية، بل سيده، وبحضوره يبدأ العرض، ولا عرض بلا جمهور، وعلى المسرحي أن يحب جمهوره ويحترمه، وهذا شرط، مهما كان مستوى هذا الجمهور المادي والثقافي.

ولقد سعت تجارب مسرحية كثيرة إلى تطبيق هذا الشرط وتم ابداع طرائق ووسائل فنية وتقنية لتحقيق ذلك، على مستوى النص والعرض، بل على مستوى مكان العرض وطريقة التعامل مع المتلقي لجعله يتفاعل مع ما يشاهده. في الوسط الغربي والعربي أيضاً، وما ظهور البيانات المسرحية العربية والتجارب والنداءات والتقنيات الفنية سوى محاولة للوصول إلى قلب الجمهور وعقله. وفي الغرب ثمة تجارب سابقة كثيرة منها تجربة ميرخولد وبريخت ومسرح المقهورين وغيرهم.

ورغم ذلك نجد أن الجمهور المسرحي لا يُقبل على ما يقدم له من عروض، وإذا كانت الأسباب عديدة وخاصة في الساحة المسرحية العربية وفي مقدمتها حداثة هذا الفن في حياة الناس وعدم تمكنه من التحول إلى ثقافة وعادة اجتماعية، لجملة من الأسباب الحضارية والسياسية، تتصدرها سياسة المنع والحظر والتعتيم، بل القمع، بحق الأصوات المطالبة بالتغيير، إضافة إلى قبول غالبية الفنانين التدجين في مؤسسات السلطات وتقديم مالا يتعارض بقوة مع سياسة الحاكم. رغم تقدم مستوى العروض المسرحية وتألقها وظهور تجارب هامة في الساحة العربية استطاعت الارتقاء إلى مصاف العروض المسرحية في الساحة الغربية، في مجالات النص والعرض والسينوغراف والتمثيل.

لعل هذه المقدمة تشفع لي حين أصف الجمهور الكردي بالأم في تعامله مع العاملين في المسرح الكردي، لا بالشريك أو بالسيد، إذ لا ندية في العلاقة، ولا محاسبة للفنانين تجعل المسرحيين يطلقون عليه صفة الوحش ذو الرؤوس الألف كما فعل الفرنسي سارسي.

لا أذكر أن مسرحياً كردياً تحدث عن موقف سلبي للجمهور، إذ لم يسبق أن تم إطلاق صفير استهجان أو سخرية بحق ممثل أو عرض مسرحي. رغم تواضع مستوى غالبية العروض، ولعل ما حدث في عرضين مسرحيين من شجار وفوضى، فرقة خلات في العنترية وفرقة نارين في جمعاية وفي زمنين متفاوتين، كان بدفع من جهات سياسية حزبية وبهدف كيدي.

لا أعتقد أن عرضاً مسرحياً في منطقتنا مهما كان مستواه الفني مميزاً وتاريخه عريقاً، يحظى بآلاف المتابعين. فيما كانت العروض المسرحية الكردية التي كانت تقدمها الفرق في العقود الثلاثة السابقة على قيام انتفاضة الشعب السوري، يتابعها الجمهور في البرية وقوفاً، أو في القرى البعيدة وهو يَقْتعدُ الأرض ملتزماً بعدم الانفعال وإطلاق العنان لأصوات التشجيع، خشية اقتحام الأجهزة الأمنية مكان العرض. ووسط اقبال جماهيري منقطع النظير. يتحول الجميع فيه إلى كتلة واحدة لها رؤوس عديدة، تتابع العرض بشغف ولهفة، وتصفق لصناعه بحماس. دون نقد أو رفض. قد يثير هذا التعامل من قبل الجمهور دهشة وعجب الكثيرين، ولكن سياسة السلطة المعادية للطرفين: الصالة والخشبة، تجيب على السؤال، وهذا ما أساء إليهما، المسرح والجمهور، فنياً وفكرياً، بقدر ما أفادهما في جوانب معينة، آنية وسياسية.

ملحوظة وقفلة:

لا شك أن التجربة تحتاج إلى وقفة وكتابة منهجية تؤرخ لها بشكل منهجي وتفصيلي، ولعل هذه الانطباعات الأولية، ومقالة سابقة تناولت فيها مسرح قامشلي ونشرت في مجلة الحياة المسرحية السورية سنة 1999، بعنوان مسرح مدينة قامشلي ذكرت فيها

وبشكل أشبه إلى الإشارات، لأسباب معروفة للجميع، أسماء بعض الفرق الكردية وغير الكردية: الأشورية والأرمنية والسريانية، طبعاً والعربية. لا تفيان بالغرض، فالجهود التي عملت في المسرح الكردي قبل انتفاضة الشعب السوري كانت كبيرة، وقد لا أبالغ لو وصفتها بالملحمة، فكل تجربة كردية في المسرح والفن عموماً تستحق وقفة طويلة، وكل فنان يستحق الثناء، وذلك بغض النظر عن المستوى الفني، فولادة التجربة كانت عسيرة والنشأة قاسية.

غير أن دوام الحال يجعل من المحال تغير الأحوال.

قد يخال للبعض أن فقر المسرح الكردي ناتج عن فقر المخيلة الكردية وتاريخ الكردي وحاضرهم، ورغم تأكيد المقال على دور السلطات الحاكمة في إجهاض كل ما يمت للكرد من إبداع، فإن تاريخ الكردي غني جداً ويمكن أن يمدّ المسرحي الكردي بمواد ومواضيع ثرة، تماماً مثل تراثه الذي قد يدهش من يطلع عليه لغناه بكل ما هو إبداعي، ليس الحكايا والمواضيع والأحداث وحسب، بل الأشكال الفنية أيضاً.

ولقد كان لي شرف الاستفادة من التاريخ والتراث الكرديين في أكثر من تجربة وهذه واحدة منها.

استلهام التاريخ مسرحياً: جمهورية مهاباد نموذجاً

موجبات استلهام التاريخ الكردي مسرحياً:

لم يشهد مسرح الحياة تاريخاً مشبعاً بالدراما المأساوية والعبثية مثل التاريخ الكردي. بمجريات أحداثه ومصائر شخصياته، فالخلاص الكردي الذي يشبه غودو لما يأت بعد رغم سلسلة النضالات والحروب والتضحيات وخيبات الانتظار المستمرة منذ زمن موغل في القدم وحتى يومنا هذا.

وإذا كان الآخر قد غيب التاريخ الكردي عن عروض مسرح الحياة، الحضارية والسياسية والتاريخية والابداعية، فإن وجود المبدع الكردي متفرجاً سلبياً في صالة هذا

المسرح قد سلب وعيه وهويته وساهم في استمرار تغييب تاريخه داخل الكواليس المعتمة.

ما حدث لتاريخ الكرد من تهميش وتشويه كبير وبالغ التأثير، ولكنه لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ، وذلك حين يجد من يخرجه من الكواليس ويمنحه فرصة الظهور على مسرح الحياة في كافة المجالات الفنية وغير الفنية، ولقد أثبت المسرح عبر تاريخه الطويل قدرته على المساهمة في إحياء التاريخ وإزالة ما علق به من تشويه.

وإذا كانت العناصر الدرامية التي يبحث عنها المسرحي الكردي من صراع وشخصيات درامية وأحداث ووقائع وزمان ومكان ومواضيع؛ ملقاة على قارعة طريق تاريخه بوفرة مدهشة، بدءاً بحدود دولة كردستان في مهاباد وبعدها بقليل أو كثير، وانتهاء بتراجيديا الامبراطورية الميدية وما قبلها من ممالك حورية، وما بينهما من أحداث ووقائع وسير شخصيات، فإن رحلته هذه لن تكون ميسرة في طريق لم تعبد بعد بالأرشفة والتدوين والدرس، حيث تكثر فيها الشذرات المتفرقة والمواد الخام التي أسيء استعمال الكثير منها عن قصد أو جهل. إلى درجة يختلط فيها الواقعي بالخيالي والحقيقي بالوهمي. وهو واقع حال قد يُفيد المبدع الذي يُحسن استثماره في استلهام المادة التاريخية المتماثلة مع الحاضر في صياغة فنية عالية، وذلك بخلاف المؤرخ الدارس الذي سيضاعف هذا الأمر من جهوده.

ففي التاريخ الكردي الحديث والمدون ما يفي حاضراً بغرض المبدع، رغم عدم خلوه هو الآخر من شوائب الجهل والتجهيل. حيث نجد ذلك بقوة في تاريخ الامارات التي قامت في النصف الأول من القرن التاسع عشر وحياة الثورات التي عاصرتها أو تلتها، والتي أفرزت الكثير من الدلالات والعبر والدروس، يمكن للدارس والمبدع خاصة الاستفادة منها في بحثه عما يحقق الهدف الذي حدده من استلهام المادة التاريخية التي تناولها كالدور السلبي لبعض رجالات الدين والوعي الديني القاصر لدى أبناء الشعب الذي تجلى في ثورة المير محمد في رواندوز في بدايات القرن التسع عشر، من خلال

إبراز الصراع العنيف الذي نشب في معسكر الثورة بين المير محمد الرافض للمفاوضات مع رشيد باشا قائد الحملة العسكرية التركية، والملا خاطي الذي كان لقوله (كل من يقاتل ضد قوات السلطان كافر وزوجته بلا شرف) وتصريح رشيد باشا (كل من يقاتل جنود السلطان إنما يثير غضب الله) أثرهما في تجريد الثوار من سلاحهم وإفشال الثورة.

كذلك يمكن أن يجد المبدع الباحث عما يجسد مقولته عن دور المثقف الكردي المتخاذل في شخصية حسن خيري النائب في البرلمان التركي إبان ثورة الشيخ سعيد، الذي كافأه نظام أتاتورك بعد انكسار الثورة على ما قدمه من مساعدات في تهدئة أهالي ديرسم بالإعدام بحجة ارتدائه الزي الكردي أثناء جلسات البرلمان. وتم تنفيذ أمر الإعدام به وبابن أخيه رغم تأكيده لرئيس المحكمة إنما كان يفعل ذلك بطلب من أتاتورك نفسه. لا شك أن هذه الشخصية وما تمثله في الظروف المشابهة التي تتكرر في حياة الكرد وغير الكرد تحتاج من المبدع الحرص على تناميها وعدم قولبتها في إطار أحادي.

وفي تجربة جمهورية كردستان التي قامت في مهاباد عام 1946، وانهارت وهي لما تزل في المهد؛ الكثير مما يمكن أن يتم مسرحته. وذلك رغم غياب المنهجية عن المصادر التاريخية القليلة التي تناولتها بسرد إخباري وصفي. بسَّط الحدث وركز على نوع واحد من الصراع على حساب صراعات أخرى، مقتصراً على جبهتين اثنتين واحدة خيرة جداً والأخرى شريرة جداً، فجاءت شخصياته نمطية أحادية الجانب، تكاد كل واحدة منها أن تكون دمية تنطق بلسان كاتبها لا بلسان حالها. ناهيك عن القراءة المتحيزة والمؤدلجة لحدث الجمهورية أو أحداثها الفاعلة من قبل مؤرخين أو دارسين لها. فمسؤولية السوفييت مثلاً في انهيار الجمهورية لدى الأمريكي إيغلتن الابن كبيرة وأساسية، فيما هي غير ذلك لدى الدكتور عبد الرحمن قاسملو، الذي اغتالته المخابرات الإيرانية في النمسا، رغم إقراره بالأخطاء الجسيمة التي أرتكبها ممثلو السوفييت في جمهوريتي كردستان وأذربيجان.

يمكن أن يقال الكثير عن أسلوب تناول المؤرخ لهذه التجربة، ولكن ما يهمنا هنا هو كيف يمكن للمبدع أن يتناولها مسرحياً.

لا شك أن تحديد الهدف العام لأي عمل أدبي أو مسرحي هو بمثابة خارطة الطريق للكاتب، فلو حدد المبدع هدفه بموقف السوفييت مثلاً، فإن ذلك سيتطلب منه التركيز على صراع يختلف عن صراع في مسرحية يكون هدفها دور العشائر الكردية في انهيار الجمهورية والتي منحها الشهيد قاسملو دوراً مركزياً، ففي المسرحية الأولى سيتم منح شخصيات مثل سكرتير الحزب الشيوعي الأذربيجاني والمتنفذ لدى السلطة السوفييتية جعفر باقروف والمستشار السياسي الروسي أسدوف مثلاً دوراً مركزياً على حساب تراجع أدوار شخصيات أخرى مثل علي بك رئيس العشائر في ذلك الوقت ورجل العشيرة المناهض زيرو بك. فيما سيكون الأمر بخلاف ذلك حين تدور المقولة حول شخصية قاضي محمد. أحداثاً وشخصيات وحوارات وصراعات. وفي هذا الاتجاه يمكننا أن نقتطع هذا المشهد من مسرحية قاضي محمد التي كتبتها لهذه الغاية فقط. والمنشورة في مجلة شانو الصادرة في أربيل، (العدد 22 سنة 2011)، وفي كتاب مع مسرحية التاج الذهبي الموجهة للفتيان سنة 2013).

(المكان: قاعة محكمة عسكرية، يقف أمام منصة القاضي والمدعي العسكري كل من قاضي محمد وشقيقه أبو القاسم قاضي وابن عمه سيفي قاضي) بعد حوار طويل نسبياً. يسخر المدعي العام من صدري قاضي ويعتبر كلامه استرحاماً. ويصف الشعب الكردي بالهمج والغوغاء. فتحدث ضجة في المحكمة.

–سيفي قاضي: احتج.

–القاضي العسكري: صمتاً، صمتاً.

–قاضي محمد: (يغضب، يرفع كرسيه ويضرب به المدعي الغام) الكرد ليسوا غوغاء أيها الأزعر، أحفاد صلاح الدين الأيوبي ومحمود الحفيد وأحمدي خاني وملا أحمد الجزري ليسوا غوغاء. إنهم شعب عريق.

(تعلو الضجة.. لغط)

– القاضي العسكري: صمتاً صمتاً.

– المدعي العسكري: مجرم عميل.

– سيفي قاضي: مجرم من يوجه إهانة لشعب مسالم.

– القاضي العسكري: حكمت المحكمة.. صمتاً.

–عسكري: (لقاضي محمد) أصمت يا رجل وإلا ضربتك.

– قاضي محمد: لن أصمت عن إهانة توجه لشعبي.

ثم ينطق القاضي العسكري وسط هذا الهرج والمرج بقرار إعدام قاضي محمد ورفيقيه سيفي وصدري.

لقد ركزت هذه المسرحية الموجهة للعائلة والفتيان، والمنعونة باسم قاضي محمد على مشاهد تبرز سماحة هذا الرجل وحبه لشعبه وسعة ثقافته وهو ما لم أفعله في مسرحيتي المسرحية مستمرة أو لنمثل مهاباد الموجهة للكبار. بدءاً بالعنوان ومروراً بالصراعات واختيار الأحداث ومنطق الشخصيات.

فن الأداء الكردي

الأغنية ديوان الكُرد وحافظة تراثهم الثقافي

عبد الناصر حسو

كاتب وناقد ومدرس سابق في المعهد العالي للفنون المسرحي.

ارتسمت إشارات الاستفهام حول الفنون الأدائية الأكثر انتشاراً بين الشعوب في بدايتها، كانت الحدود بينها غامضة، متداخلة، فيما إذا كانت تقليداً أدائياً، غناءً فنياً، أدباً شفهياً، أم تاريخاً للشعوب، تلاشت الحدود فيما بينها، وأصبح كل أداء حقلاً فنياً مستقلاً بذاته ولذاته إلى أن ألغيت الحدود ثانية في زمن الصورة المرئية الذي نعيش فيه.

تتأتى خصوصية الأدب الكردي القديم من أنه أدب شفهي وليد معتقدات الكرد وأفكارهم ونظرتهم للكون بالعلاقة مع بيئتهم، يُؤدى روياً وغناءً في مجالس الأمراء والأعيان وزعماء العشائر الكردية في كل ليلة، باعتبار الشفهية مصدراً مهماً من مصادر المعرفة والثقافة، ومع استمرارية حرمان الكرد من تعليم لغتهم وتدريسها، انتقل الأداء الشفهي إلى المقاهي ومجالس الأصدقاء وسهرات الأفراح والأعراس والساحات العامة عبر المغني والحكواتي ليس لإعادة التاريخ الكردي وصياغتها بقدر ما كانت للتسلية والمتعة، فأصبحت الشفهية هي السمة الأساسية لفنون الأداء الأكثر قدماً واقبالاً في ظل غياب اللغة الكردية المكتوبة، وهذا لا يعني أن النخبة الكرد المثقفة لم تتعامل مع الكتابة والقراءة والتدوين، بل أغنت مكتبات العالم العربي والتركي والفارسي بمؤلفاتهم التاريخية والمعرفية والفقهية والادبية والثقافية، واستمر منع اللغة الكردية كتابة وأيضاً في بعض المراحل تداولاً شفهياً، فتحول إلى ثقافة قومية كردية تأويلاً وكتابة وأداءً في إشارة

تلميحية إليها ضمن أنشطة ثقافية وأدائية ومسرحية كردية إلى فترة قريبة، كانت تستوجب عقوبة السجن.

يعتبر فن الأداء، غناءً ورويأ، من أقدم أشكال التعبير الفني في تاريخ الثقافات لدى جميع الشعوب والأمم، يعتمد بشكل أساسي على قوة الذاكرة، والارتجال وسرعة البديهة وعلى العفوية بالرغم من تحضيره مسبقاً، حيث يتزامن الاداء والاستقبال في فضاء واحد، إلا أنه ليس فضاءً محايداً أو مفصولاً عن واقعه، إنما فضاء تكويني، لا وجود لأداء في غياب المتلقي.

تتراوح فنون أداء العروض من الموسيقى الغنائية والعزف على الآلات الموسيقية والرقص والمسرح والغناء والرياضة، إلى التمثيل الإيمائي وإلقاء الشعر، بل يتعدى إلى أبعد من ذلك. وهي تشمل العديد من أشكال التعبير الثقافي التي تنعكس فيها روح الإبداع البشري، والتي تتواجد كذلك، بحدود معينة، في كثير من مجالات التراث الثقافي غير المادي الأخرى.

تاريخ الكرد هو تاريخ الأداء (الغناء الملحمي وسرد الحكايات والقصص) الذي سيطر على كافة الأشكال التعبيرية الاخرى، وازدهر في الفترة العثمانية بشكل لافت، وارتبط هذا التاريخ عبر تمظهرات وتعابير فنية بزعماء العشائر الكردية وفرسانها، ورغم ذلك، لا يمكن التكهن بأن أيُّ الأشكال التعبيرية هي الأقدم عمراً، أغاني الرعاة، أم التراتيل الدينية داخل المعابد وعلى أضرحة القديسين، أم تعاويذ السحرة والمنجمين أثناء سفر أحد أفراد العائلة، ومع ذلك، فكل الملاحم المُغناة والتراتيل الدينية والأغاني الشعبية كانت تعكس المشاعر والأحاسيس والأحلام والمخاوف والآمال الانتصارات والهزائم باختلاف المناسبات والتقاليد.

ثمة نوعان من المؤدين، الاول مؤدي التراتيل وهو كاهن المعبد وجوقته، الذي كان يقوم بترنيمة الأناشيد الدينية وعزف الموسيقى أثناء الطقوس داخل المعبد وأثناء إقامة مراسيم الدفن في المقابر. والثاني أغاني الرعاة، التي تعتبر هي الأقدم أيضاً في التاريخ،

كان الرعاة يمتهنون الغناء والعزف على الناي لأغراض التسلية وقطع الوقت، وجمع القطيع.

الأغاني الكردية، كأدب شفهي، تحمل كل القيم السامية والمثل النبيلة وأخلاق العشائرية الكردية، يعتمد عليها المستشرقون في دراساتهم لإعادة بناء صورة المجتمع/ العشيرة. في حين أن نفس الأغاني التراثية القديمة التي تُؤدى في نهايات القرن العشرين تعيد بناء صورة المجتمع الكردي في ظل التكنولوجيا الآن/ هنا، باعتبارها كانت تخاطب جمهوراً (أمياً) لا يعرف القراءة ولا الكتابة، فتحدثهم عن البطولات والحروب التي قام بها الفرسان.

ثمة رأي يرى أن التراتيل الدينية، قد تكون هي الأقدم في تاريخ المجتمعات الإنسانية، تًنشد على أضرحة القديسين في المناسبات الدينية، خاصة على أضرحة القديسين الإيزيديين، وفي أعيادها مع الموسيقى بمصاحبة (الدف والناي).

يصف باسيلي نيكيتين عن لايارد، تراتيل الإيزيديين أمام ضريح الشيخ آدي كشاهد ومستمع في آن واحد: (كان احتفالياً حزيناً، يقول لايارد، لم أسمع طيلة حياتي غناءً أبعث على الحزن وألصق في الوقت نفسه بالقلب، من ذلك الغناء. لقد كانت أنغام المزمار تمتزج بعذوبة مع أصوات النساء والرجال التي كانت تتوقف بين حين وآخر لتترك المجال للصناجات والطبول)( )، كما أن النصوص المسمارية والرسوم على جدران الكهوف، تشير إلى أن الغناء لم يقتصر على الرجال فقط، بل شمل النساء أيضاً. ومنذ اللحظة التي يقرر فيها الناس حضور الطقس الديني، يصبح مشاركاً في الأداء. وفي بعض الأحيان قد يشارك المستمع في عملية خلق الأغاني الملحمية، ومصير بعض أبطالها، لأنه يؤثر في تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والاعادة أو الحذف.

سأورد مثالاً هنا حول أهمية الإنشاد والموسيقى الدينية عند الإيزيدية، تقول الرواية الاسطورية الإيزيدية إنه: (عندما كلف الله الملائكة وعلى رأسهم طاووس ملك، بتحويل

الارض المغمورة بالمياه إلى يابسة، أرادوا أن ينصبوا خيمة في مكان ما، (لالش)، غير أنهم لم يجدوا أوتاداً لشد حبالهم بها، فأخرج العازف الخارق (قاضي شلو) طنبوره كما يقول الفنان إبراهيم كيفو، وبدأ يعزف معزوفته المتوارثة إلى يومنا هذا، فمدت الاسماك رؤوسها وتحولت إلى أوتاد ربط الملائكة حبال خيمتهم بها، واستقروا هناك، وبدأوا بالتكوين بأمر من الله)( ).

لقد عرض نيكيتين ميزات الأغاني الكردية، وأبرز أهميتها في الحياة، وهو يذكر، (إن أشد القبائل الكردية بؤساً، غنية في أغانيها وألحانها ولا تتردد أقاصيص أغانيهم التي تسرد وقائع الحروب، عندما يتحركون صوب المراعي الجبلية أو يتوقفون فوق القمم الصخرية فقط، بل وبين حضريّيهم المستقرين في الوديان أيضاً، ويُجمع المغنون حولهم في الأماسي أهالي القرية، ويثيرون شجونهم بأغانيهم عن أبطال شعبهم من المحاربين القدماء أو بقصائد عن الحب والفراق وآلامه، إن الأنغام التي كانت تنطلق من حنجرة المغني عمر آغا، وإيقاعاتها التي كانت مسرعة أحياناً واخرى بطيئة، وتحريكه للكلمات بالنبرات وتثاقله في أدائها.. تثبت قدرته على الغناء بعمق وذكاء وعاطفة رغم أنه لم يتفهم معاني النصوص)( )

التراث الكردي، تراث شفهي بامتياز، يُروى ويُغنى ويُؤدى باللغة الكردية في مضافة الزعماء والأمراء ووجهاء العشائر أمام جمهرة من المستمعين، والمؤدي الكردي يؤدي ويغني ويمثل في كل مناسبة، ليؤكد على بقائه وحضوره واستمراريته في الحياة، هذا هو حاله. في حين أن التراث الكردي المكتوب، كُتب بغير الكردية من قبل المثقفين الكرد في العصور الماضية، ولإزال يُكتب في المنافي الأوروبية، وبقيت الملحمة الغنائية كما هي تُغنى وتُروى بالشفهية، وفي حال تدوينها ضمن صياغات التدوين المعروفة في العالم، كإعادة الكتابة، أو إعدادها، أو تأويلها، وتعالقها/ تناصها، لم تستطع التخلص من الشفهية، ولم تكتسب سمات الكتابية، وبقيت ميزة الشفهية متعلقة فيها، رغم التعديلات والتغييرات التي طرأت عليها، وغالب الأحيان تُضاف وتُحذف منها

الأحداث، لتلائم احتياجات المجتمع الذي يعيش فيه المنشد أو المؤدي تماشياً مع وسائل تكنولوجيا الاتصالات الحديثة.

لقد توصلت إلى فكرة بأن المؤدي/ المغني، أي مؤدٍ كان، على مر التاريخ، هو مخرج مسرحي وممثل مونودراما، يتخذ مساحة صغيرة بجانب الزعيم أو بين المستمعين، ويبث إشارات لفظية وغير لفظية. في مضافة الزعيم حيث يجتمع الناس فيها كل ليلة لسماع أغنية أو حكاية أو قصة شعبية، يضع بصمته على الرمل، ويرحل، وربما يرسم لوحته على الماء بأجساد ممثليه، فيجرفها الطوفان، إن لم يوثقها بالصوت والصورة، والعرض المسرحي لم يترك وراءه إلا شذرات من بعض الصور التذكارية والمقالات الصحفية اليومية حتى الآن، كما الأغنية التي تحتفظ في الذاكرة المعرضة لأمراض النسيان والشيخوخة، ولم يبق منها إلا العنوان، ورغم ذلك، تمنح الأغنية الشفهية خيالاً خصباً وتصورات لكل مستمع مختلف عن تصورات المستمع الذي يجانبه.

أتعامل هنا مع المؤدي/ المغني بأنه مخرج وممثل وموسيقي مبدع بامتياز، يستعرض قدراته الادائية لإقناع المستمع بأن الأحداث تجري أمامه، ويمكن أن يتصور ما يشاء، فيحقق معادلة ثلاثية الأبعاد هي: (أنا/ الآن/ هنا)، لذلك، فهو ليس راوياً أو ناقلاً يروي أحداثاً رغم أن البعض منهم يؤدي هذا الدور، وليس مؤرخاً يؤرخ المعارك والصراعات وإن كان يقوم بذلك، بل هو مبدع، يضيف أحاسيسه ومشاعره، ويعدّل في مواقفه أثناء الغناء، يبدأ عادة بسرد القصة، وتقديم الشخصيات، ولا يلبث أن يحولها إلى شعر يسترسل في غنائه، وعندما يكون هناك عدد من (المغنيين، يقوم أحدهم بدور الراوي، بينما يلتزم الباقون بأدوار شخصيات الرواية، ويغني كل حسب دوره، أي أن العملية أشبه بالشعر التمثيلي المُغنّى على خشبة المسرح أمام جمهرة من المتفرجين)( ).

للمؤدي الكردي أيضاً خصوصية، قد لا نجدها لدى معظم المغنيين عند الشعوب الاخرى، فهو يعتبر أن الملحمة المُغناة وطناً يسكنه مع مستمعيه، بدلاً عن وطن

ضائع، منقسم، مغتصب، بحيث يندمج في غالب الأحيان مع شخصياته التي يستحضرها، أو يسافر معها إلى فضاءاتها، فيشحّن كلماته وموسيقاه بالأحاسيس والمشاعر عبر تلوينات الصوت، وقدراته الأدائية لإثبات وجوده، إضافة إلى ارتدائه أزياء تراثية مشكلاً فضاءً من الفرجة، ليزيد من تأثير الأحداث وحضوره على المستمع، أو يحقق رغبة مستمعه للعيش في وطنه الضائع لحظة من الزمن، فتغطي الإشارات ما فوق اللغوية على الأحداث حتى إن كانت الموسيقى غير مرافقة للكلمات، ويستحضر ذاكرته المثقلة بالحرمان والجراح والقهر والظلم أثناء أداء الأغنية الملحمية، ويكون الصوت والموسيقى والمشاعر بديلاً عن اللغة المكتوبة، فالأحداث تخصه شخصياً وتخص مستمعه ومجتمعه، وطالما يفتقد إلى الدراسة الفنية الاكاديمية، فهو يستخدم بدلاً عنها براعة الأحاسيس والمشاعر والحركات التي تعتبر الأكثر صدقاً للتعبير عن ذاته الحقيقية .

عندما يؤدي المغني ملحمة كردية، فهو يحاول أن يثبت في الذاكرة الأحداث والمواقف البطولية التي جرت قبل أدائه، ويؤسس لما بعده، ويبث الروح والحركة والايماءة في متفرجه، فحركة الاداء تضاعف دلالات النص المؤدى في تموضعه مع الواقع، وتصالحه مع المستمع عبر وسائل (لغوية) منطوقة وغير لغوية (مافوق اللغوية) تتمثل في حركة الجسد التي لا تكون محايدة، والجسد منتج الإيماءات ومركز الأفعال، وقسمات الوجه ونبرات الصوت. يتحقق الأداء في حال حضور المستمع والمؤدي معاً في فضاء واحدة ولفترة زمنية متكررة كطقس اجتماعي في كل ليلة، وتكون لحظة الأداء هي لحظة الإبداع كما في إنشاد السيرة، ابتداءً من... وانتهاءً إلى.. وعملية الأداء تُقترن زمنياً ومكانياً بحضور المستمع الحقيقي وليس الافتراضي كما في الفنون القولية، وإيجاد أداء يخلق حدثاً بدلاً من أن يخلق حالة فنية لها ارتدادات بأثر رجعي، فيخلق المؤدي صوراً شديدة الالتصاق بالواقع، واقعه هو وواقع المستمع باعتباره يرسل رسالة يتلقاها المستمع، إن استحسن الرسالة، يستمر، وإلا يتوقف عن تلقي الرسائل، فأولوية الأداء هي مشاركة المغني والمستمع جسدياً وشعورياً في مكان واقعي حقيقي.

إن كل أداء يُعدُّ إعادة انتاج الواقع بدلالات جديدة، بمعنى أن كل مؤد يقوم بتأويل الحدث لصالح الواقع الذي يعيش فيه دون التغيير من قيمها الثابتة، فيسمع المستمع الحدث بخصوصيته التي تنبع من فهمه للواقع، فمن المؤدين من يقدم رؤى جديدة ومثيرة للاهتمام لحدث ماض، وبالتالي يمنح معنىً معاصراً للنص ويتجدد في كل أداء، ومنهم من يعيد الحدث فقط.

يرى الدكتور أحمد عثمان إلى أنه: (لم يكن عمل المنشد/ المؤدي مجرد إعادة إخراج لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة إعادة خلق لقصة معروفة في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد (المغني) يُدخل من التغييرات والإضافات التي يرويها ما يراه متماشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله، الجمهور/ المستمعين، ويشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور الذي يختار ليس فقط الزمان، بل الزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون، لأن هذا الاختيار في حد ذاته، يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد)( )، والممثل الذي يؤدي دوراً في مسرحية ما، سبقه العديد من الممثلين في تمثيل هذا الدور/ الشخصية، لكنه يؤدي بشكل يلبي احتياجات مجتمعه، يرتجل، يضيف أحاسيسه ومشاعره من خلال خبراته وثقافة عصره للشخصية ومن المفترض أن يطرح تساؤلاً (لماذا) بدلاً من (كيف)، لذلك يمكن الحديث عن تنويعات ملحمة (دوريش عفدي) التي أداها أبو صلاح، والتي تختلف عن أداء المؤدي باقي خدو ومحمود حسه، كما أن ثمة العديد من (الانتيغونات) و(الأوديبات) (الهاملتات) العالمية المبدعة في المسرح، مثلاً قدم لوبيموف نص (هاملت) برؤية جديدة لا علاقة لها بتقاليد المسرح الإليزابيثي، ولا بالأعراف التي سار عليها المخرجون الذين قدموها حتى الأن، لجأ المخرج إلى المعاصرة والاختزال، هاملت يعزف على الغيتار ويغني، يرتدي لباساً عصرياً، يتصرف تصرف شباب العصر، بينما الستارة كانت خيشاً تتحول في معاتبة هاملت لوالدته إلى عيون لمراقبة ما يجري على الخشبة.

ليست لدينا وثائق (مكتوبة أو شفاهية) حول حضور المستمع الكردي، وشروط مكان الالتقاء قديماً، وكيفية الأداء، ولا حول عملية التلقي، قد نستطيع تخيل الحضور في حالة استثنائية في المضافة، مضافة زعيم العشيرة، يجلس المؤدي في مكان عال بجانب زعيم العشيرة أو الامير، ليكون محط أنظار جميع الحضور، لذلك لا نختلف حول إمكانية ضبطه وخصوصيته في مجالس الزعماء العشيرة، وطالما أن زعيم العشيرة يسمح بإقامة هذه الأماسي وحضور نخبة من المستمعين، فهو يتمتع بشهرة واسعة الانتشار واحترام كبير بين الناس، والمستمع فرد له خصوصية تختلف عن خصوصية المجموعة ككتلة متراصة، فـ(السامع عنصر أساسي في عملية التلقي، له دلاله خاصة، ومصطلح المتلقي أشدّ دلالة على الحالة السماعية من مصطلحات أخرى، والسامع بوصفه مصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائية)( ).

يتمايل المؤدي يميناً ويساراً، يضع يده أو كلتا يديه على أذنيه، مغمض العينين، غارق في أدائه، وبين الفينة والأخرى يلقي نظرات على من حوله، ربما للتأكد من أنهم مازالوا يصغون إليه، وعندما ينطق عبارات قوية، أو مواقف بطولية، تلهب أيدي المستمعين ومشاعرهم، تعلو أصوات المديح والآهات والتأييد والإعجاب (تاو... تاو... تاو)، مشيراً بأصبعه إلى جهة ما، قد يكون تنبيهاً للمستمع أو تواصلاً معه، وتمنح هذه الأصوات، جمالية الأداء خاصة في حالة التفاعل والتمايل، تتلون نبرات المغني الذي يستمد فاعليته من هذا التفاعل، ويدرك على أي مستوى صوتي يظهر عاطفته، هذا الصوت الذي يملأ الفضاء قادر على التحكم بدرجاته وتأثيراته في المستمعين، ويمنح روحه وأحاسيسه التي تشكل جزءاً من شخصيته الفيزيولوجية والنفسية، فينتشر الصوت في الفضاء، ويبهر المستمع، ما يجعل من المؤدي أن يرى جمالاً في الأشياء المحسوسة/ الملموسة ما لا يراه غيره.

المستمع يعرف أحداث الحكاية، ومصائر الشخصيات ووظائفها وصفاتها المتغيرة من أداء إلى آخر، وقد سمعها عشرات المرات من قبل وربما أكثر، ورغم ذلك يرغب في سماعها مرات أخرى للتعرف على الدوافع المختلفة للشخصيات التي يحمّلها هذا المؤدي/ المغني، ويؤكد في ذات الوقت، على انتمائه إلى مجتمع الحكاية، حيث يحرّض مشاعره بالفوز لحظة في العيش في الرواية كوطن، ويستمتع بصوت المغني ونبراته وإيماءاته وإحساسه، ليهتز طرباً ويتمايل مع الموسيقى المرافقة التي تخاطب المشاعر والاحاسيس، فيزيد من آهاته أو صيحات الإعجاب النابعة من القلب، أو صرخات الاستنكار والتحسر، كما أن المؤدي يغني حكايته من موقعه، ويستحضر فيها روحه وروح مجتمعه، أحياناً يضيف أحداثاً من خياله ما يجعلها أقرب إلى الاسطورة، فيصنع من الشخصية أسطورة لحاجة ما، قد تكون تلبية لرغبة مستمعيه.

نتفق أنه لا توجد حقيقة تاريخية، يقينية، ولا توجد قراءة بريئة وموضوعية للتاريخ (فكل القراءات، قراءات مرحلة) لأن المجتمع برمته يقع تحت تأثير خطاب الثقافة المهيمنة، لذلك، فـ(الوظيفة الاجتماعية/ الثقافية للتراث الشفهي هي التي جعلت الرواة والمغنين على مر الأجيال يحاولون صياغة النص بالشكل الذي يجذب المستمعين إليه، وهو ما يعني أن المغني/ الراوي كان يعيد إنتاج الشفهية، فيضيف إلى النص ويحذف منه، ويحمّله القيم والمضامين الأخلاقية والمثل والمواقف الاجتماعية التي تستحوذ على اهتمام المستمعين، وبطبيعة الحال، لا يمكن للمستمعين البسطاء أو يستمعوا ويستمتعوا بشيء لا يمثلهم ولا يحمل بين طياته ما يعبر عن أمانيهم وأحلامهم وتطلعاتهم)( ) ولابد أن يكون الأداء انتقائي ومتحيز يلتقط نبض الخطابات ويتجاوز بعضها الاخرى باعتباره لا يتلاءم ما يعتقد به المجتمع.

عرض نيكيتين بعض ميزات الأغاني الكردية، وأبرز أهميتها في الحياة، حيث يذكر (أن أشد القبائل الكردية بؤساً، غنية في أغانيها وألحانها ولا تتردد أقاصيص أغانيهم التي تسرد وقائع الحروب، عندما يتحركون صوب المراعي الجبلية أو يتوقفون فوق

القمم الصخرية فقط، بل وبين حضرييهم المستقرين في الوديان أيضاً، ويجمع المغنون حولهم في الأماسي أهالي القرية ويثيرون شجونهم بأغانيهم عن أبطال شعبهم من المحاربين القدماء أو بقصائد عن الحب والفراق وآلامه)( ) وهذا النمط المُؤدى هو نتاج تمظهرات التاريخ المأساوي لهذا الشعب، وليس نتيجة نمط واحد من الأدائية التي يجيدها المغني، فينتج تبايناً في المعنى على مستوى اللغة المنطوقة، ويختار التعامل مع منظومة سردية لم يقتصر على السرد المنطوق بل يتعداه إلى تعبيرات لا منطوقة، يعود ذلك إلى خصوصية الغناء الملحمي الكردي، وتتنوع هنا أداءات المغنين حسب البيئات والمراحل الزمنية، فلكل ملحمة قصة وقعت بالفعل، تتحدث عن حدث واقعي عاشه الشعب وعانى منه الويلات، يرفعها المغني إلى مستوى الخيال وأحياناً يُؤسطرها بحيث يكون الأداء (يرتكز على إيجاد علاقة مباشرة وارتباط حميمي بين المؤدي والمتلقي مما يقود هذا الأخير إلى الاستسلام لمؤثرات الأداء، واندماجه شعورياً مع الجو العام، وتمثله لأحداث النص، وتقمصه لشخصياته بدلاً من حياديته) ( )، لدرجة يتمكن المستمع أن يرى عبر خياله الصور والمواقف التي أداها المؤدي وأن يجعل العين تسمع الحركات التي يتخيلها المستمع قبل الأذن.

من الضروري أن نتوقف عند ثقافة المؤدي، رغم أنه مبدع يمتلك حرفية في الأداء وفي صياغة الجمل المناسبة للأحداث، ويتلمس محيطه لبناء علاقة عميقة مع المستمع، لكنه أميٌ لا يعرف القراءة والكتابة والمتعلم فيهم لم يكمل تحصيله الفني لأسباب عديدة، ولم يخضع لدورات فنية، ولا توجد مدارس موسيقية في كردستان قديماً، ومستمعه أيضاً أمي، يستمتع بالحكاية وتلوينات الصوت، يستسلم لمؤثرات المؤدي، ويندمج معه شعورياً وروحياً، يتمثّل الأحداث ويتقمص شخصية البطل، قد يكون تلقيه عفوياً، يتجاهل في كثير الاحيان فضاء الحضور، والموسيقى والاشارات غير اللغوية، مستخدماً خياله، وإن عيّر المغني حدثاً يشتاط غضباً، وطالما يدرك المؤدي أن مستمعه أمي، فهو يركز على حالة التفاعل، يتوقف عن الاداء ويشرح موقفاً كأن يقول إن المسافة بين مضارب العشيرتين هي المسافة نفسها من مكان وجوده إلى قرية أو مدينة

أو مكان معروف لدى المستمع. المغني محمود حسه يغني دون موسيقى، وهذه ميزة ايجابية لإظهار قدرته في ضبط الإيقاع، ومساحات صوتية والتعبير عن حجم المشاعر

لكن بعض المغنين تجاوزوا اشكالية التفسير والتعليق باعتبار أنهم يغنون لشريحة مثقفة وواعية بالتاريخ والجغرافية الكردية، باعتباره يحمل أيديولوجيا فنية/ قومية كمثال يضيف المغني أبو صلاح (مجدد الأغنية التراثية عبر تأويلاته) مواقف تتناسب مع موقفه الايديولوجي ومثله مثل المغني جميل هورو، حول ملحمة دوريش عفدي: تُعلق على أبواب الخيم رايات خضراء وحمراء وصفراء (علم كردستان) عندما يعود دوريش إلى المضارب. فيرسم المغني مشهداً بصرياً مبتكراً في غاية الجمال والإبداع التشكيلي في مخيلة المستمع.

في الحالتين السابقتين، يعتبر المستمع نفسه أنه يعيش بشكل مأساوي في زمن الأحداث، ولا يمكن النظر إلى المغني وأغنيته على أنهما في إطار الأدب والخيال، لأن الاداء الشفهي في مثل هذه الحالة قد غيّر من الطقوسية من كونه طقساً ثقافياً ضرورياً إلى كونه طقساً مميزاً لثقافة مغايرة.

وقد يكون العازف مرافقاً للمؤدي، ففي الحالة الكردية تكون الموسيقى في الأغلب آلة الطنبور والدف، وفي التراتيل الدينية تكون الآلة الموسيقية هي الدف والناي، تعزف سماعياً دون نوتة موسيقية، بعض المغنين لا يستخدمون آلة موسيقية أثناء الأداء، وهم قلة، يعتمدون على الإيقاع الداخلي للكلمات والاحاسيس المعبرة، وغالب الأحيان يعتمد المغني على السجع والقافية بشكل أساسي.

لكن الألماني أوسكار مان، رأى أن مدارس الغناء كانت منتشرة في كردستان، يقول: (يقال إنه إلى جانب المدارس التي يديرها على الأغلب علماء الدين (الملالي) وعددها ليس بالكثير، كانت هناك أيضاً، أو ماتزال باقية حتى اليوم، مدارس أخرى ذات طابع غنائي، مدارس يعلّم فيها معلموها تلاميذهم الأشعار الفلكلورية والملحمية الكردية. يذهب الفتيان المحظوظون بنعمة الصوت الرخيم الجيد إلى الاستاذ (ماموستا) ويتلقون

منه الدروس ويحفظون الأشعار من روايته الشفهية، ثم يبدأون بأدائها منغمة كما يؤديها هو، وقليل هم الذين يقرأون ويكتبون بين أولئك المغنين الذين تلقوا اختصاصهم على هذا النحو. رحمان هو الآخر الذي كان دليل أوسكار مان في هذا الميدان، كان أمياً. وإذا كان التلميذ تلميذاً موهوباً، فإنه لا يكتفي بتلقي دروسه من استاذ واحد، بل يذهب إلى استاذ ثان وثالث حسب توجيهات استاذه الأول. ومن البيّن أن هذه التدريبات لن تكون مجانية، فإزاء الدروس التي يتلقاها التلميذ، يقوم بالأعمال المنزلية لأستاذه، أو يدفع له أجوراً عينية)( ). إنها مدارس دينية لحفظ القرآن وتجويده وانشاده، وليس مدارس لغناء الحكايات والملاحم واللهو، وإن كان الزعماء يقيمون السهرات والحفلات في قصورهم وخيامهم.

يمكن القول إن أي تجربة أدائية، لا تعتمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء، بل تستند على ردود أفعال المستمعين، ولأن الكلمات مفهومة، فالمستمع في هذه الحالة لا يلجأ الى التعريفات والقواميس كونه ابن البيئة، ولا يحتاج الى توضيح. وفي حالة التراث الشفهي، يعتمد على السمع في عملية التواصل مع الاخر، متحرر نوعاً ما من بعض العادات القديمة، وهو حديث الولادة مع انتشار التعليم في المجتمع. يمنحه الغناء الملحمي قوة الخيال بحيث يتخيل الحادثة مصورة أمامه كما لو أنه يشاهد فيلماً.

كان الكرد، شعب شفهي، يستخدم الصوت، والصوت رسالة حسية، تتوجه إلى حاسة السمع، وبالتالي ينصب جهد المؤدي على تحقيق كل ما في صوته من إمكانات وقدرات تعبيرية، ويمنح أداءه روحاً صادقة والتي تشكل جزءاً من شخصيته الفيزيائية، تنتشر هذه الروح في الفضاء، تبهر المستمع ما يجعل منه أن يرى جمالاً في الأشياء ما لا يراه غيره، ويتميز هذا الصوت عن غيره من الأصوات، بالتلوينات والنبر والتنغيم وخفض الصوت ورفعه وطريقة الصيغ التنبيهية، يستعين بالإشارات الايمائية وحركات الوجه واليدين والقدمين حسب الأحداث التي يغنيها. الحركة تعبر عن الجوانب الاكثر صدقاً من انفعالاته ومشاعره، ولا يمكن كتابتها إلا بالجسد، والجسد هو منتج الايماءات

ومركز الافعال، فتمنح الأغنية معنىً، مما يجعل من صوته مهنة في حال أمتهن الغناء، لذا فالمغني يغني عواطفه، ولئن كانت هذه العواطف في الوقت ذاته عواطف مستمعيه جميعاً. فذلك لأنه عاجز في التفرد لعواطف مخالفة لها أو تعمل على تخفيف عبء العمل الجماعي.

كان ولازال المغني يحظى بمكانة اجتماعية محترمة بين الكرد، لكل زعيم عشيرة ووجيه وبيك وآغا مغن في مضافته الذي ينقل وضع الشارع والتاريخ إلى الحضور حتى تحولت الاغنية إلى ديوان الكرد، كما كان الشعر ديوان العرب، وبقيت أغانيهم تاريخ كل منطقة وعشيرة، لذلك حافظ المغنون على اللغة الكردية وساهموا (مع الرواة، الحكواتية) في نشر الملاحم والحكايات والقصص الكردية الآيلة للنسيان بشكل واسع بين الناس، ولولا جهودهم لما عرفنا شيئاً عن الأغاني التراثية والملحمية، لذلك يمكن القول إن كل مغن كردي يحمل خزانة تراثه الثقافي في حافظته، مهمته إمتاع الناس أولاً، ثم نقل التراث الثقافي إلى الأجيال.



أوراق النقد

تترنح بين السرديات والنصوص والقصائد

كتابات "ذهنية" تبحث عن رصيف أدبي

محمود أبوحامد

كاتب وصحفي فلسطيني/ سوري

ربما مصطلح كتابات "ذهنية" يتوسل الدقة، وربما لم يعتمده النقاد كمصطلح معجمي، أو ضمن جداول ادواتهم النقدية.. لكن لنتفق إنها كتابات تخطر على الذهن وتتجسد كتابياً دون أن تحدد لها جنساً أو نوعاً أدبياً، بل هي في حالة بحث عن رصيف أدبي تعلن "صفها فيه" أو اصطفافها معه.. وقد كثرت هذه الكتابات في الآونة الأخيرة مع انتشار مواقع التواصل الاجتماعي و"السوشيال ميديا" عامة، والفيسبوك خاصة..

وإذا اتفقنا أن هذه الكتابات لا تقبل أن تكون خواطر، أو شذرات، ولا يمكنها بحجمها وبكل مكوناتها أن تكون رواية على الاطلاق، وطالما لا يوجد فيها أي وزن أو ايقاع، أو أي موسيقى داخلية، أو حتى خارجية، فهي ليست بشعر، وأصحابها لا يزعمون إنها قصائد نثرية أو قصة أو أقصوصة .. فما هو هذا الجنس الأدبي؟ وما الحالة التي يكون فيها مبدعها حتى تتفتق عنه هذه الذهنيات؟

هل يندرج هذا تحت الابداع؟ هل هو دفق شعور، هل هو تراكم عاطفي؟ هل هو الحدس؟

الحدس

إن الإبداع الحقيقي يقوم على الإضافة للواقع والاستشراف عبر آلية معقدة من التصورات والتخيلات والتراكمات والتفاعلات العقلية والفكرية والفلسفية.. ولحظة الوصول إلى الجديد تتطلب في العمل الروائي مايسمى "بفعل الكتابة"، أي المرجل الذي تتجمع فيه كل المكونات النفسية والشعورية والثقافية والفكرية وتتصهر إلى حالة سردية إبداعية... وفي العمل الشعري قد تحتاج عند الكثيرين إلى ما يسمى ب"الحدس"، وهو في الواقع موضوع فلسفي علمي دقيق، يصعب إدراك معناه بالاطلاع على قواميس اللغة العربية، لأنها لا تعطي لكلمة (حدس) مضمونها الحقيقي ودلالاتها المحددة، فالحدس في اللغة هو التخمين والظن والتخيل والتوهم والتوقع والتصور والفراسة والسبر والقصد والوطء.. وهناك الكثير من معاني كلمة (حدس) وكلها لا تستطيع التعبير بدقة عن المعنى العلمي أو الفلسفي أو الأدبي أو الفني أو الأدائي.. ومع أن القارئ يستطيع أن يفهم المعنى من السياق، إلا أن الكتّاب أنفسهم اختلفوا على تعريف الحدس وعلى لحظات وجوده أو طرق التعامل معه أو تمظهراته أو تجلياته.. فالكاتب إبراهيم البليهي يقول في تعريفه للحدس: هو ضوء يسطع في الذهن فجأة وبقوة فيفتح أبواب الحقيقة للباحثين ويمد العاملين بالإلهام، وهو ذروة المصادر الأربعة الرئيسية للمعرفة، وبرأيه إن الحدس لا يتحقق إلا بمنظومة من الشروط تضاف كلها إلى الموهبة المتوقدة، كالامتلاء المعرفي بكل ما يتعلق بالموضوع ومعايشته معايشة حميمة وكافية، والشعور القوي بأهمية الحل المطلوب، والحرارة الوجدانية التي تحشد كل طاقات الإنسان الكامنة، لتتلاحم في اتجاه واحد، والاستمرار في الاتجاه نفسه، حتى تتكشف الحقيقة ويتحقق الحل، الاختمار الكافي الذي يؤدي مع التلهف إلى نضج الفكرة.. وعند هذه الذروة يكون الحدس الخارق متوقَّع البزوغ.

أما الشاعر محمود درويش، رحمه الله، فيقول عن الحدس في أحد حواراته: تبدأ القصيدة عندي من الحدس، الحدس يأخذ شكل الصورة، أي يصير الغامض والحلمي مجموعة صور، لكن هذا حتى الآن لا يفتتح مجرى القصيدة، يجب أن تتحول الصور إلى إيقاعات. وعندما تحمل الصور إيقاعاتها أحسُّ أن القصيدة بدأت تحفر مجرى لها داخل أجناس أدبية غير محددة.. هنا تكمن صعوبة الكتابة الشعرية، القصيدة تحفر مجراها في كتابات لا تنتهي، وصعوبة تحقق القصيدة هي كيف تكشف عن نفسها وتنجز هويتها الشعرية داخل كل هذه الأجناس والنصوص، إذاً، الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب، إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية إذاً.

ولكن في كل كتابة هناك فكر ما، فالشاعر ليس آتياً من اللغة فقط، بل من التاريخ والمعرفة والواقع، والذات الكاتبة لدى الشاعر ليست ذاتاً واحدة، إنها مجموعة ذوات، إذاً هناك فكر ما يقود عمل القصيدة. أحياناً تتمرد الكتابة على الفكرة التي تقودها وتصبح الكتابة هي التي تقود الفكرة، وهنا يجوز لنا أن نقول إن الغد يأتي إلى الماضي، وليس العكس.. ولا يتوقف الحدس في استشراف المستقبل في مجال دون آخر، فثمة سياسيون يقرؤون المستقبل بإبداع، وثمة قصص بوليسية عن ضباط استطاعوا كشف الكثير من الجرائم بأساليب مبدعة، وثمة زعماء نجوا من محاولات اغتيال بحدسهم.. وفي المقابل ثمة أشرار مبدعون بحدسهم أيضاً.

التراكم المعرفي

الكل يتفقون على أن أي عمل إبداعي يحتاج إلى تراكم معرفي، من تفاحة نيوتن، مروراً بنسبية أينشتاين وصعوداً نحو القمر .. وثمة من يؤكد أن الإبداع هو ناتج المعرفة، وتصبح المعرفة قابلة للاندثار والذوبان والنسيان دون إبداع.. والأهم أن الإبداع المعرفي يتنامى بالتلاقح الفكري والانتقال عبر الأجيال من خلال الكتب والمراجع والندوات

والمؤتمرات .. إلخ. وكما ثمة فعل للكتابة هناك فعل للقراءة، وثمة من يرى أن القراءة تحيي الكتابة، ومن يرى أن القراءة أهم من الكتابة، لأن الكتابة تأتي تتويجاً لمساحة زمنية واسعة من القراءة، وثمة من يؤكد أنه عبر القراءة يدمج الجديد مع تجربته وخبراته، فتغتني ذخيرته الإبداعية من جديد، والراحل محمود درويش لفت في مقابلات عديدة أجريت معه، إلى أن أشعاره ما هي إلا فسيفساء تتشكل من أشعار الآخرين.

إذن ليس سقوط التفاحة وراء اكتشاف إسحاق نيوتن لقانون الجاذبية، فثمة بحث وقراءة وتأمل، ثمة جهد وتعب وتراكم معرفي طويل، فكيف، ومن أين، ومتى . وكل إشارات وأدوات الاستفهام . هؤلاء الذين يزعمون كتابة الشعر، يكتبون دون أن يقرؤوا؟

يبدو أن هناك سؤال أهم: هل يكتبون الشعر أصلاً؟

فعلاً ثمة من لا يكتبون الشعر أصلاً، إنهم يغيّرون الكلمات بكلمات على وزنها في الشعر الموزون، أو يسيرون على السطور نفسها في قصيدة النثر .. فتختل كل المعايير بين الغموض والمعنى والشعرية والنثرية .. فتضيع الرؤيا (بالألف) أو لنقل تغيب الحكاية ..

يقول النقاد والباحثون: "إن الشعر الحديث نشأ في لحظة القطيعة المعرفية الواسعة، التي تمثلت في انفصال المخيلة عن العقل، حين بدأت الذاكرة الإبداعية في الفصل ما بين الصور باعتبارها نتاج المخيلة، والتصورات باعتبارها نتاجاً للعقل، وتأسس النص النقدي بدوره في المسافة التي تفصل بين النص الحاضر ونص آخر ضمني، ليصبح هذا النص الآخر هو المعيار الذي يقاس عليه النص الحاضر، بل ويمثل حكم القيمة له".

إذا كانت هذه الأقوال في جميع الحالات تشي بضرورة وجود نص ما، فما الذي يمكن أن نطلقه من تسميات على ما نقرأه أو نسمعه من شعر هذه الأيام؟ وكيف تعتمل في

ذات الشاعر مكونات القصيدة؟ وما هي التقنية التي تصنعها؟ وما هي الآلية التي تخرج بها إلى رحاب البوح؟

إذا كان من يدعون الشاعرية هذه الأيام مع النوع من الكتابة التي دعت السريالية له، ويتجسد فيما أسمته الكتابة الآلية، أي أن تنطلق من كلمة ما ثم تكتب ما تشاء على أن هذا التداعي اللغوي يخرج من اللاوعي الإنساني ويضيء المناطق المجهولة في الذات البشرية.. فمن المسلمات أن يكون صاحب هذه الكتابة ناضجاً وشكل وعيه ثقافته الخاصة وأفكاره عبر تراكمات تاريخية من القراءة والعمل والتأمل والتثاقف و..و.. حتى أصبح في لا وعيه مبدعاً حقيقياً، ولذلك كتاباته تضيء الأماكن المجهولة في الذات البشرية.

وإذا كان . من يكتبون ولا يقرؤون . مع ما يقوله الشاعر الفرنسي "ملارميه" إن الشعر ليس إلا مجرد توالد ألفاظ، بمعنى أن اللفظة تولد لفظة أخرى، وهكذا دواليك... ألا يحتاج هذا التوالد، على الأقل، إلى مخزون لغوي يتشكل تاريخياً عبر القراءة، وألا تحتاج هذه الألفاظ إلى معان وليس إلى مجرد توالد هذري يوقعنا في الغموض والإبهام، ويأخذنا إلى عتمة بعيدة كل البعد عن المنابت الحقيقية للمشاعر والأفكار تحت مسمى الحداثة وما وراءها.

صحيح أن هناك ما يسميه النقاد بالانزياح الشعري، أي أن المفردة حين تقع في السياق الشعري تفقد معناها القاموسي وتكتسب معنى دلالياً جديداً يفرضه السياق الذي تخضع له، فما بالك إذا لم يكن هناك سياق في الأساس، أو كانت تلك المفردات خارج السياق، وبعيدة كل البعد عن أية دلالات؟

وحتى لو حققت هذه الهذيانات انزياحاً ما، وتلك المعاني انبلجت منها معان أخرى، ألا تحتاج إلى نوع من الإيقاع الداخلي يكسبها حركتها وتسارعها؟ ألا تتطلب تلك التقنية دفقا شعورياً وكثافة فكرية وإحساساً هادئاً كي تحقق على الأقل رؤيا ما.. وكل هذا ألا يتشكل عبر تراكم معرفي تاريخي، منبعه الأول القراءة؟

قصيدة النثر

بالعودةَ إلى المعنى القاموسي للقصيدة، سنجد إنها لا تختلف كثيراً عن المعنى الاصطلاحي الحالي: قصَّدَ يُقَصِّدُ تَقْصِيداً: القصيدةَ أو الشِّعْرَ: نقّحه وجوّده وهذّبه؛ عُرف زهير بن أبي سُملى بأنه كان من الشعراء الذين يُقصِّدون شعرهم قبل روايته للناس..الخ.

إذاً قاموسياً واصطلاحياً، ما زال الخلاف قائما على ما يسمى بـ "قصيدة النثر" وأساسه شعرية هذه النصوص، لكن المصيبة أن الإشكالية لم تعد في ذلك، بل الخلاف الأكبر هو حول صلاحية هذه النصوص لتسمى نثراً أصلاً..

وهنا لابد من القول إن قصيدة النثر فرضت ذاتها بذاتها، ليس لأن صّناعها مبدعون وخلاقون، بل لأن هناك ضرورة لوجود مثل هذا الجنس الأدبي للتعبير عن حالات ورؤى وتوليفات وتجليات ومفارقات وانزياحات.. وحتى هذيانات لم تتسعها الأجناس الأخرى، أو لم تستوعبها... إذا قلنا أن ثمة حكاية، فيمكن للقصة أن تحتضنها، بل وتؤسسها وتتأسس عليها.. وإذا قلنا أن ثمة رأياً أو رسالة أو خاطرة أو.. فثمة أجناس تستوعب خلطها وتداخلاتها.. وإذا قلنا أن ثمة شعراً فالأوزان والتفعيلات والقوافي والموسيقا تتناغم مع الحدس.. وعند الشاعر محمود درويش، كما ذكرنا سابقاً، تبدأ القصيدة من الحدس، والحدس يأخذ شكل الصورة، أي يصير الغامض والحلمي مجموعة صور.. وهكذا تتحول الصور إلى إيقاعات، وعندما تحمل الصور إيقاعاتها يحس درويش أن القصيدة بدأت تحفر مجرى لها داخل أجناس أدبية غير محددة، هنا تكمن صعوبة الكتابة الشعرية، القصيدة تحفر مجراها في كتابات لا تنتهي. ولكن إذا كان ثمة دفق شعوري، وبوح مكثف وأسلوب موحي وبلاغة وجزالة ورؤيا.. وصاحب كل هذا مبدع لكنه لا يملك أذناً موسيقية، ولا تتحول الصور عنده إلى إيقاعات، كما درويش، فما الجنس الذي يناسبه؟؟

إن قصيدة النثر جنس أدبي جديد يمتلك كل مقومات الشعر ما عدا مكوناته المقيدة للشعرية أحياناً، كانغلاق البحور، ونمطية التفعيلة ومحدودية الانشطار أو التفكيك للفكرة أو حتى المفردة، وإشكاليات الانزياح نحو أجناس أدبية أخرى.. ففي قصيدة النثر مقدمة وحبكة وخاتمة، لكنها خاتمة واخزة أو مفاجئة أو مضيفة لحالات تعجز عن تكثيفها الرواية والقصة.. وفيها حكاية أو خاطرة لكنها أقرب إلى اللقطة منها إلى التداعي أو الهذيان، و"أوضح من الطلقة وأبسط من الماء"، وفيها تأخير وتقديم له دلالاته اللغوية والنحوية المبدعة، وفيها مقدمات ونتائج وتداع جدلي يأخذ القارئ إلى رؤيا وأسئلة تعجز القصائد الأخرى عن تحقيقها بسطور معدودة، لأن المفردة المناسبة للدلالة والمتناغمة مع التوليفات والتجريدات.. تفرض ذاتها دون تقطيع للساكن والمتحرك فيها، أو تزيلها بقافيتها.

وفي قصيدة النثر أقصوصة ساهمت في انتشار القصة القصيرة جداً، وفيها طرفة وحكمة ومفارقات لغوية تعيد للقواميس ألقها وتجددها.. وفيها نقلات نوعية وخلخلات لبلادة السكينة، وانزياحات لنمطية الرؤية، وفيها تريث وانفجار.. لكن كل هذا بأسلوب مكثف موح وجزالة لغوية تمنح النثر تسميته الرفيعة، وبلاغة مبدعة تجعل من التراتب الحرفي للكلمات جرساً موسيقياً أخاذاً، ولسياق الجملة سلاسة ورشاقة، وفيها خبرة في علم النحو والتجويد، وغناء فكري يجعل للرؤيا قيمة إنسانية راقية..

ولا يمكن للتسطير وحده أن يصنع قصيدة نثر كما يتوهم البعض.. والمهزلة أن الشعراء الصغار كانوا يكتبون الشعر من الشعر بتبديل الكلمات بأخرى موزونة مثلها.. وصار المدعون في قصيدة النثر يسرقون التسطير دون مراعاة لفصل الفعل عن الفاعل والصفة عن الموصوف والمضاف عن المضاف إليه... الخ، وتضّيع الرؤية الجديدة للمدعي، الرؤيا القديمة للشاعر الحقيقي.

غربال التاريخ

ما بين الشعراء العرب الأوائل والمتنبي آلاف الشعراء، وما بينه وغيره ممن عاصروه وجايلوه العشرات والمئات.. لكن من اصطفاهم التاريخ قلة قليلة نالت حظها من الخلود وإن تباين إنصافهم وتنوع مريدوهم، فللتاريخ غربال نزيه، لا يشعر باهتزازاته السديمية إلا المدركون لحقائق الكون وحقيقتهم، العارفون بحيزهم وحجمهم ونوعية وقيمة إبداعهم، والمطلعون على تجارب غيرهم وتجاربهم بعين ناقدة تنطلق من الذات ولكنها تقارب الآخر وتعود لمرجعياته التاريخية أيضاً.. وكل هذا على ما يبدو لم يعد يحدث في هذا الزمان، فثمة تطاول على الإبداع عامة، وعلى الشعر والشعراء خاصة، يقوم به الأفراد جهراً وبتواطؤ مقصود أو غير مقصود من المؤسسات الثقافية والإعلامية ..

التطاول على الشعر يكمن بهذا الخلط بينه والأجناس الأخرى، فلا أوزان بحور ولا تفعيلة ولا موسيقى داخلية ولا تكثيف لغوي ولا رؤيا .. وبالتالي لا نثر ولا شعر.. "سرديات..نصوص.. قصائد"، أو ما بينها، وكلها تبحث عن رصيف أدبي له جنسه ونوعه.. ومع ذلك يتجرأ أصحاب هذا الهذر بنشر سخافاتهم ضمن كتب أنيقة يطلقون عليها اسم "شعر"، ويصير أصحابها شعراء بكل صفاقة .. وهي ليست حالات عابرة، بل هي ظاهرة منتشرة في كل أنحاء الوطن العربي، وباتت كالموضة عند بعض أنصاف المثقفين، لكنها تتدرن في بلدان أكثر من غيرها تبعاً للوضع المالي الذي يمكّن أصحاب "البرستيج" من دفع تكاليف طباعة كتبهم .. ومع هذا يلمع السؤال في هذا الضباب: هل من يمتلك ديواناً أو أكثر صار شاعراً؟

في الشبكات العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعي "السوشيال ميديا" ثمة مدّعون لا يغربلهم غربال التاريخ، لأنهم ليسوا فيه أساساً، لكن الأنكى أن ثمة "نقاد" يقومون بدراسة هذه الدواوين، ويؤلفون الكتب عنها، ويركّبون الخطأ على الخطأ ليصلون إلى خطيئة ثالثة.. والمفارقة إن هذا التطاول على الشعر لا يتوقف عند الأفراد وحسب، بل تشارك به المؤسسات الثقافية والإعلامية .. الثقافية تقوم باحتضان هؤلاء المدّعين،

وتروّج لهم ولأعمالهم ضمن الأمسيات واللقاءات وحفلات التوقيع... والإعلامية تقوم بتغطية تلك المهازل.. أما المؤسسات القائمة على صناعة الكتاب، فالخاصة منها يخجل بعض أصحابها أحياناً من إصدار كتاب يتطاول على الشعر باسمها، خوفاً على سمعتها، ويرفض البعض الآخر لقناعته بدوره التنويري ومسؤوليته التاريخية، أم الغالبية الساعية للربح فلا تأبه إلا بموافقة الرقابة.. والسائد هذه الأيام أن كل دور النشر لم تعد تدفع حقوق التأليف إلا للكتاب الكبار، وصارت تأخذ تكاليف الطباعة من المبدعين المدّعين، وكأنه صار الفارق الوحيد بين المبدع وغيره هو القدرة على دفع التكاليف..

أما التطاول على الشعراء فلم يتوقف على تلويث أسمائهم بالمجاورة والادعاء والاستهتار بمجهودهم التاريخي مساواة لهم بغيرهم دون حسيب أو رقيب، بل هناك تطاول بشكل واضح من قبل هؤلاء الشعراء المدّعين، ومن قبل بعض الإعلاميين، أما بالتطاول على شعراء كبار بشكل شخصي، أو بالتطاول على محبيهم أو المعجبين بهم، ولا يتوقف الأمر على هؤلاء، بل على المؤسسة التي يعملون بها، وعلى الجهات المسؤولة عن الرقابة في وسائل الإعلام، فالرقابة ليست فكرية أو سياسية أو دينية وحسب، بل أخلاقية أيضاً، وخاصة في الشبكات العنكبوتية.

حين يكون القلم إزميلًا ينحت وقت الفراغ

قراءة في مجموعة أيمن ناصر (رهان الغيم)*

علاء الدين حسو

كاتب سوري مقيم في عينتاب

ما هو القاسم المشترك في قصص الفنان والروائي أيمن الناصر التي جمعها في كتاب واحد تحت اسم (رهان الغيم) وصدرت عن دار "عالمي الأزرق" في أورفا عام 2020؟ هل من خيط واحد يربط (دزينة) الاثنتا عشرة قصة المتفاوتة في الطول والطرح؟ وماذا يريد أن يقول لنا؟

من وجهة نظري، نعم هناك حبل يضم القصص، فالقاسم المشترك هو: الصراع من أجل البقاء على قيد الحياة. وهذا يتطلب صراعا متعدد الأبعاد، عاطفياً واجتماعياً وفكرياً واقتصادياً. أما الصراع السياسي فهو الحاضر الغائب، وتفسير ذلك سيكون في الإجابة عن السؤالين.

هناك من يرى –وأنا منهم– بأن الحياة زمنٌ مقسمٌ إلى مواقيت، وقت النوم، ووقت العمل، ووقت الفراغ، وهذا الزمن المحصور ضمن نطاق وقت (الفراغ) هو الذي يدعونا الكاتب للانشغال به، فهو الذي أخرج لنا الأعمال الجميلة، وهو الذي يجعلنا نطور ذاتنا ويسمح لنا بالتفكر والتدبر وتحسين حياتنا.

في عصرنا الذي نعيشه اليوم، ننشغل في تأمين احتياجات الحياة، وهي التي نسميها وقت العمل، والتي لا تسمح لنا في التفكير والتأمل، وكذلك وقت النوم الذي نحتاجه لشحن مدخراتنا، ويبقى وقت (الفراغ) وهو ذلك الوقت الذي يحاول الطغاة إلغاءه من

حياتنا، هو وقت التفكير والتأمل وطرح الأسئلة والبحث عن الاجابات، فالفن لا يعمل وأنت تركض خلف لقمة العيش، وهو مهنة مستحيلة لمن ليس له وقت وتفكير، وهنا لب الصراع...

يمنعك المستبد – مهما كان نوعه سياسياً كان أم اجتماعياً أو دينياً – من استثماره لتحسين المعيشة والتنمية والتطوير والحب. هو الصراع الأزلي، سبب أساسٌ وجوهر تطور وتقدم بلاد دون أخرى. لذا يحارب الفنان والأديب حين يطرح فكرة استثمار هذا الوقت. وهذه المحاربة لا تقتصر على الجهات السياسية بل تمتد إلى محاربة اجتماعية ودينية وهي أشد وطأة، فالنظام القبلي وعقلية الحجي والتسلط حاضرة في كل مجالات الحياة والصراع معهم ضرورة للبقاء.

وهذا ما نجده في قصص أيمن ناصر، ففي قصته الأولى (رائحة الخبز) يقص لنا حكاية رجل يكافح من أجل الحياة، ومن أجل حبه، ولكن ابن عمه الذي عاد غنياً، حاربه في رزقه، وتكون نهايته من أجل الحياة، فخلف الذي تزوج من ابنة عمه (فاطم) دون رغبة أخيها، يعود بعد أن يغتني لينتقم على طريقته، يفتح فرنا للخبز في القرية وحافلة حديثة لنقل أهل القرية إلى المدينة، وبالتالي ينقطع عمل خلف الذي كان ينقل الركاب والأشياء بسيارته القديمة إلى المدينة ويعود بالخبز إلى القرية. وحين تتحول القرية إلى ابن عمه، يجد في الكلب الجائع الذي يصادفه في طريقه فرصة لتحقيق إنسانيته، ويبدأ بتقديم الخبر للكلاب الجائعة، وتكون نهايته حين يهوي في الوادي السحيق عندما حاول إنقاذ الكلب من السقوط، ويلحقه الكلب حين يسقط بإشارة إلى الوفاء الذي لم يجده في قريته.

هي حكاية صراع الإنسان من أجل حبيبته ولعل اسم (فاطم) يذكرنا بحبيبة امرؤ القيس الذي خلدها في معلقته. إنّه صراع ومحاربة ليس للقضاء على عمله بقدر ما هو تدمير وقت (الفراغ) وهنا الحب.

يمكن أن تُقرأ القصة على عدة وجوه، صراع طبقي، صراع تقاليد، صراع الإنسان ضد الرأسمالية التي قضت على القيم، ويمكن اسقاطها بأنه من زمن الوحدة (سيارته تعود لذلك الزمن) والحياة الجديدة، ولكن أية محاولة أدلجة ستقتل إنسانية القصة، لأنها قصة إنسانية بامتياز، والخبز حاجة اساسية وكذلك الحب الذي هو جوهر الصراع هنا من أجل الحب.

وللأنثى دور كبير في قصص أيمن ناصر، بل تشعر أن حسّه وشعوره الفني يتجلى بأحلى صوره خلال وصفه للأنثى، التي هي شريك الرجل في الحياة. وليست تابع أو ظل. وهي ليست زهرة في مزهرية أو بصمة في لوحة تزين جدار البيت، تعالوا لنتأمل معاً هذا الوصف الجميل لنورهان بطلة قصته الطويلة (الجرف). "بدت أمامه أيقونة سوداء تشتعل أطرافَ جسدها بوهج خيوط الفجر تمنحها هيبة وجلال". من يقرأ هذا الوصف الجميل يقول ليس الشعر وحده قادر على خلق الصور البديعة، كما وصف امرؤ القيس في معلقته في تشبيه الجواهر التي تزين وشاح حبيبة بنجوم السماء حين قال: "إذا ما الثريا تعرضت / تعرض أثناء الوشاح المفصل". هذه اللوحة الجميلة يمكن أن نتصورها عبر غلاف الرواية الرائع وكأنه مستوحى من هذا الوصف وقد كان اختياراً رائعاً.

ولكن الفرق عند ايمن ناصر، أن المرأة كما ذكرت ليست هامشا تجميلياً، بل كانت شريكة وذات حضور، وقد وجد أيمن ناصر الشروط التي تصنع مثل هذه الأنثى حين أشار إلى أربعة شروط: وجود الضوء (أخ نورهان الذي كان بداية التنوير) ووجود المناخ (مساعدة الأب لها وإتاحة الفرصة) ووجود المعاناة للصقل (زوجها الطاغي الذي يلقى حتفه في نهاية القصة) والفهم والنضج (عبر صهرها المتنور)، ولكن ثمة شرط غائب حاضر هو الحب الذي ظهر يوماً في حياتها ثم اختفى. وربما هذا يفسر لنا حلم زوجها في القصة حين يرى نفسه يسقط في الهاوية وأن نورهان من تدفعه، ونورهان تمثل (الوعي) الذي يظهر على يد الشاب القهوجي الأخرس في لحظة (تفكير)

وهو يتأمل عند الوادي، ويقوم بقتل الزوج الطاغي انتقاماً لوالده الذي قتله زوج نورهان. وكذلك يمكن أن نقرأ شخصية روجين في قصته روجين التي عرفتها في الراوية وهي تشهد له أنه أعاد اعتبار الشخصية الإنسانية.

وحين الحديث عن الزمان يقتضي الحديث عن المكان أيضاً، فماذا عن المكان عند أيمن ناصر؟ هو مكان حب ودفئ وعشق، وهو نابع من احساسه الفني الذي يدرك جماليات الطبيعة وتفاصيلها التي تغيب عن المشغولين بزمن العمل. فالمكان ليس معادي كما في قصص زكريا تامر، حيث الشمس والنهر والسيارة كلها جنود تقبض على البطل ترعبه تنقض عليه، بينما هنا نجد المكان فسحة تنفس للبطل، فالشوارع والمتحف والنهر والجسر وحتى الغيوم هي تهدئة للبطل المتأزم، فما الغيمة التي تبشر بالمطر إلا حلماً وأملاً لدى البطل العائد من السجن، وما الشوارع إلا صديقة ترحب به وتسير معه وتجوب في الأماكن التي يقطعها البطل العائد في قصة رهان الغيم، فهي تحدثنا عن الصراع من أجل الحياة، من تلك الحقبة الزمنية التي تسمح لنا بالتفكير والحلم والتطوير. وتتجلى هذه الصورة بشكل مدهش بين الحب والواجب، بين الحرية والمتعة الجسدية ولا فرق في نهاية القصة إن كان عاد من السويد أو من السجن، فكلاهما واحد عند البطل، لأن كلا المكانين قتلا وقت التطوير الذي نعرفه بوقت الفراغ.

لذا المكان مهم جداً عند أيمن الناصر، وهنا يحضرني قول الروائي الإنساني المدهش رسول حمزاتوف في عمله (بلدي) حين يقول بأن على الإنسان أن يفهم منذ صباه أنه أتى إلى هذا العالم ليصبح ممثلا عن بلده. الأديب والفنان عند رسول حمزاتوف هو سفير خاص ومراسل ثقافي لبلاده، ومن لا يرتبط (بأرضه) لا يمكن أن يمثل العالم. لذلك المكان عند أيمن الناصر حي نابض وحنون. وللنهر عنده حظوة فهو الثورة الصامتة، منه يتم الشحن، ومن النهر تستلهم الأفكار، لأنه من أكثر الاماكن التي تستثمر فيه وقت الفراغ للتأمل والحب والتفكير والمراجعة والتطوير. أمامه اتخذ الشاب

القهوجي الأخرس قرار الانتقام من زوج نورهان الطاغي في قصة الجرف، وهو المكان الذي تظهر فيه شجاعة وانسانية المرء كما نراها في القصة الاخيرة (وجع النوارس). وهو المكان الذي يكفر فيه الإنسان عن خطاياه. وهو الخرج الذي يبوح به أسراره وأشجانه، وهو المكان الأنسب لاستثمار وقت الفراغ.

أختم حديثي عن شخصيات ناصر بإيجاز، هي حزينة، ولكنها لم تكن أبدا عقيمة، بل فاعلة، ومحفزة، وانتصار الخير في كل قصصه دليل على هذا التفاؤل ولكنه لا يعني ذلك رومانسية حالمة أو متجاهلة. وهذا ما نجده في لوحاته أيضاً، فلا يمكن فصل قصصه عن لوحاته، ولفهم اللوحات نحتاج لقراءة قصصه، ولفهم قصصه نحتاج للوحاته، ولعل لوحة الغلاف تشرح لنا مضمون قصصه كما القصص تساعدنا على فهم اللوحة.

أيمن الناصر في قصصه يستعمل القلم مثل إزميل النحت، لينحت في دهاليز الوعي نوافذ تمرر لنا الضوء المخصص لإنارة عتمة (الفراغ) من أجل استثماره بالشكل الأمثل.

*(رهان الغيم) مجموعة قصصية تأليف الفنان التشكيلي والروائي أيمن ناصر، صدرت عن دار عالمي الأزرق في أورفا عام 2020.

أوراق الحوار

بائع الكستناء الأدرد

حوار مع الشاعر فراس الضمان

حوار سوزان المحمود

شاعرة وكاتبة سورية

فراس الضمان الشاعر الذي نهل من كل ينابيع وحارات ووجوه وقامات "سلمية"، والطبيب الذي رافق آلام أهل مدينته، ولاعب الشطرنج المحترف والعنيد الذي نازل الكثيرين وشاركهم المتعة التي لا غبار عليها، نلتقيه في الحوار التالي:

س1- يقول كيشلوفسكي "إن الخيال لا يسمح بمزيد من الحرية الفنية فقط، وإنما يمكنه تصوّر الحياة اليومية بصدق". ما الذي تقدمه الحياة اليومية للشعر؟ وما الذي يقدمه الشعر للحياة اليومية؟

الشِّعر يتنفس ما تزفُرُه الحياة اليومية والعكس ليس صحيح للأسف الشديد.

س2- فراس الضمان شاعر وطبيب غدد صم، في قصائدك ثمة نفحة آيروسية واضحة ما الذي يعنيه لك الجسد؟

الجسد ورقة بيضاء لا يمكن أن يكون شاعراً مَن لا يحلم أن يملأها حتى تسيل !!

س3- في مجموعتك الشعرية "بائع الكستناء الأدرد" تقول:

أنا فراس الضمَّان

الغريبُ الذي يشربُ..

ويكتبُ..ويبكي!!

أنا فراس الضمَّان

الصنوبرةُ المغبّرةُ الحدباء...

بائعُ الكستناء الأدرد..

النَّادلُ ذو الذراعِ الواحدة..

الذراعَ التي

ترفعُ كأسكِ الآن!!.

كيف يؤكد الشاعر ذاته أمام العالم ويعلن غربته عن محيطه؟

الغربة خبزي وملحي غريب أنا في بيتي وفي حارتي وفي عيادتي وفي مدينتي وفي وطني، باختصار شديد: كل غريب في هذا العالم هو أخي الذي لم تلدْهُ زجاجتي!!

س4- تقول في إحدى قصائدك:

إلى الوراء..

عكس كُلِّ الأغبياء

ذوي الياقات الأنيقة

والنظّارات الغريبة السوداء

إلى الوراء...

عكس كُلِّ المبتسمين برؤوسٍ مرفوعةٍ

أمام الكاميرا

إلى الوراء..

ألتفتُ دائماً إلى الوراء

فقط كي أمُدَّ يدي مرةً جديدةً

إلى خصومي!!

وفي أخرى تقول:

الرَّصاصةُ في الظّهر..

لا تقتلني

أخبرتهم مراراً بذلك

ومازالوا يصرُّون

على تكرار المحاولة!!

يتكرر في شعرك ذكر توقع الطعنات من الخلف والخصوم، من هم خصوم الشاعر فراس الضمان؟

أنا لم اتوقع الطعنات بل تلقيتُها بالفعل، تلقيتُ طعنات الغدر من أشخاص أعطيتهم قلبي وثقتي فخانوهما؟!

أما بالنسبة للخصوم فأبسط صفات الخصم هي الندية، فالخصم الحقيقي يجب أن يكون ندّآ حقيقياً، ومن خلال هذا المفهوم لم أجد خصماً لي حتى الآن.... حتى الآن على الأقل !!

س5- يقول الشاعر منذر شيحاوي في مجموعته "آخ" /كيف الفرارُ من الجهات/ وأنتِ في كلِّ النواحي/ آهٍ سلميةُ إنني /ألقيتُ عن طيبٍ سلاحي/ في قصائدك ذكر لأمكنة عديدة، الحانة، العيادة، المشفى، اسماء مدن وحارات كباب توما في دمشق، وحلب وطرطوس وغيرها، لكنك لا تحتفل كباقي شعراء سلمية بالمدينة التي تقيم بها، كشاعر كيف هي علاقتك بالمكان؟

أنا لا أقيم داخل مدينة سلمية، بل سلمية هي التي تقيم في داخلي، من حاراتِ وأزقة وحانات وبيوت سلمية المبللة بالغبار انطلقت إلى العالَم !!سلمية حاضرة في كل حرف من قصائدي ويكون حضورها غامقاً أكثر فأكثر في القصائد التي أتحدث فيها عن حلب، أو طرطوس، أو الجزائر، أو بغداد، في قصائدي ... مَن لا يشم رائحة شارع الثورة وعلب اللبن المعلقة على واجهات المحلات كالنياشين!، من لا يسمع رنين كؤوس منذر الشيحاوي في الحارة الغربية وسقراط وجيتان وخمارة أبو العبد وردة، من لا يسمع دموع صابر رزق الحمراء في الحارة الشمالية وآهات أكرم الملا في ثانوية علي بن أبي طالب، فعليه التوجه مباشرة إلى عيادة العظيم سامي الجندي، فهناك .... فقط هناك العلاج الشافي.

س6- تقول في إحدى قصائدك:

دفاعاً عن النفس..

أرسم بالسكين

دفاعاً عن سوريا ..

أكتبُ القصائد على الجدران

دفاعاً عن الله ...

أحبّكِ!!

فراس الضمان يراقب ويرصد التغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع السوري خلال السنوات العشر الأخيرة، وله العديد من المتابعين على صفحته على الفيسبوك بحساسيتك كشاعر كيف ترى مستقبل المجتمع السوري؟

بصراحة لا أرى مستقبلآ مشرقآ للمجتمع السوري طالما أنّ أبا بكر الصديق وعلي ابن أبي طالب مازالا على قيد الحياة؟! فمن وجهة نظري، لن تقوم قائمة للسوريين ما لم

يقوموا بدفن المرحومَين العظيمين المذكورين أعلاه، ويجب أن يكون الدفن لائقآ ومحترمآ يتماهى مع نُبل الشخصيتين التاريخيتَين ٠٠٠و إلى الأبد !!

س7- تشتهر سلمية بمجموعة مهمة من الشعراء المعروفين من أثر بك من شعرائها؟ وهل كان لخالك الشاعر منذر شيحاوي دوراً مؤثراً في حياتك وفي شعرك؟

أول من أمسك يدي نحو حانة الشعر هو أبي فائز الضمان، أبي الذي كان قومياً ناصرياً ومع ذلك لم يسمح لنا أن نضع صورة واحدة لعبد الناصر في البيت، أبي الذي كان كلما سمع النشيد الوطني العراقي بكى!!، أبي الذي أوصاني وهو على فراش الموت: لا تترك سوريا يافراس، ثم جاء خالي الشاعر منذر الشيحاوي ليجتاحني ويبني جميع قلاعي وحصوني ثم يهدمها من جديد؟! ويحتل منابع الدمع في رؤوس أصابعي ويرميني وحيداً غريباً ضائعاً مضمّخاً بالدم والدموع والتراب والنبيذ في شوارع وأزقة سلمية الباردة جداً جداً في تموز؛ ليتلقفني خالي عبد الكريم الشيحاوي (أبو وائل) الخارج لتوّهِ من سجن صيدنايا زاجآ بي في زنزانة انفرادية إلى الأبد، زنزانة كُتب على بابها العبارة التالية: أنا ٠٠٠٠ وأنتِ ٠٠٠٠ ثلاثتنا نحبكِ؟!، الزنزانة التي مازلت أحلق فيها عالياً عالياً حتى الآن !!

س8- تقول في إحدى قصائدك:

بنطالُ جينز..

البنطال الذي اخترتِهِ للتَو في المتجر

البنطالُ الذي..

يعبر إلى الجنَّةِ الآن في كيس

البنطالُ الذي..

سيضيقُ، ويتكوَّر،

ويتلوَّى، ويبتل، ويَشمُّ،

ويسكرُ، ويُصلبُ غداً!!

بنطالك الجينز..

النَّهر الصاعِدُ إلى اليُنبوع..

القهَّار عندَ الخصر..

المالِكُ بينَ الفخذين .. الرَّحيمُ على المؤخرة ..

بنطالكِ ..

سُلَّمُ العيونِ الأزرق

كان يُمكنُ

أن يظلَّ بنطالاً..

-مجرد بنطالِ جينز-

يُباعُ ويُشتَرى..

في متجرٍ عادي في باب توما.

لِمَ نشعر أن المرأة التي تتحدث عنها في شعرك غالباً بلا ملامح واضحة، وكأنه حوار من طرف واحد؟ كيف تتعامل مع المرأة شعرياً؟ وما الذي تقدمه التجربة للشاعر؟

أقتبس من كتابي بائع الكستناء الأدرد المقطع التالي: من بعيد ٠٠٠٠ من بعيد بما يكفي كي أخطئ ظَهراً حزينة على الطريق أو وجهَ حانةٍ في ليلة ماطرة؟! من بعيد ٠٠٠ بعيد أحببتكِ من النسمة الأولى!! ٠ انتهى الإقتباس ٠٠٠ فالنسمةُ هي إحدى ملامح امرأتي، امرأتي التي تغدو أكثر وضوحاً عندما ننظر إليها من بعيد!!.

س- جميع قصائدك في مجموعتك المطبوعة الوحيدة "بائع الكستناء الأدرد" بلا عنوان، لِمَ؟

أنا لا أعَنونُ قصائدي؟!، جميع قصائدي هي بلا عنوان، عنوان القصيدة يقيِّدها، تركُ القصيدة بلا عنوان هو محاولة حميمة مني لمكافأة القارئ، وإشراكه في وضع العنوان الذي يراه مناسباً لقصيدتي.

س- من هم ندامك؟

في الأيام المظلمة أقرأ للشعراء التالية أقداحهم: محمد الماغوط، تمام تلاوي، منذر الشيحاوي، وائل زكي زيدان، لؤي الحاج صالح ٠٠٠٠٠٠٠٠٠وفي الختام لابد لي أن أشكر الجنود المجهولين الذين ساهموا في وصولي إلى هنا، شكراً الشاعر الأصيل علي الجندي)أبو وجد)، ولساحر الومضة الشعرية اسماعيل زودة، وللكاتب السلموني الأنيق أحمد عيسى (أبو طارق)، وللملك ٠٠٠٠ ملك الذوق والحرف واللون صابر رزق ٠٠٠٠شكرآ لكم جميعاً لأنني كنت أحتسي ما تيسَّر من آياتكم كل مساء!!.



* الكتاب : بائع الكستناء الأدرد (شعر)

الشاعر : فراس الضمّان

الناشر : دار التكوين للتأليف والترجة والنشر – دمشق 2014

لوحة الغلاف للفنان رياض الشعار

تقع المجموعة في 100 صفحة من القطع المتوسط وليس بها عناوين تفصيلية للقصائد إنما عنون كل القصائد بمجموعة نقاط (.......) .

من أجواء النصوص افتتاحيتها وهي المدونة على الغلاف الأخير للمجموعة:

دفاعاً عن النفس

أرسم بالسكين

دفاعاً عن سوريا

أكتب القصائد على الجدران

دفاعاً عن الله

أحبك!!

*****

قصائد الشاعر فراس الضمان من مجموعته "بائع الكستناء الأدْرَد"

أخيراً..

سيعودُ كلٌّ شيءٍ إلى مكانه

السنونوةُ..

إلى أميرها السعيد

الزجاجةُ..

إلى يديَ اليسرى

الطعنةُ..

إلى عشَّها الدافئ أعلى الظَّهر

الحِبرُ..

إلى عينيّ العتيقتين

الإبهامُ مرفوعاً..

إلى تحيّةِ أعدائي

أنتِ..

إلى حضنِ غيري

توقيعي..

- توقيعي المجنَّحُ كالسنونو-

إلى القصائد التي يُردّدُها الجنودُ

على جبهتين متقابلتين

ويجهشونً بالبكا!!.

أحِبُّ ظلالي..

- كلَّ ظلالي –

أحِبُّها كثيراً

لكنَّ أقربَها إلى قلبي..

ذاك الذي ..

يرسمهُ المصباحُ الخافتُ

أمام بيتكِ

بيتكِ المهجور!!.

كلُّ ما أحتاجُهُ الآن..

- وأنا أقترب

رصيفاً..

رصيفاً..

من البُكاء !! –

المعطفُ الأسودُ الطويل

بياقتهِ المرفوعةِ ككأس

وأزراره التي لم تُستخدم أبداً

وجيوبه المحشوّةِ بالندم!!

نعم..

النَّدم ..

وحدَهُ الندَمُ

يبقيكِ معي

إلى الأبد!!

معاً..

يسيرُ كلٌ مِنَّا في اتجاه

معاً..

نتسكَّعُ في مدينتين مُختلفتين

معاً..

ننزفُ على ضفَّتَين

معاً..

ننامُ مع غريبين

معاً..

نرفعُ رأسَينا

أمامَ عَلَمَينِ مُختلفين.

معاً..

نخفُقُ في كنيستَين

معاً..

نضيعُ بين الأصدقاء

ومعاً..

ومعاً أيضاً..

نبتسمُ أمام شمسِ الصباحِ

الشمسُ التي أشرقت عندها

وغابت..

للتوِ عندي.

لا أمَلُّ النَّظر إلى السماء..

لا أمل أبداً

فقط..

ارفعوا أعلامكم عنّي

أنا..

أنا القبر الوحيدٌ

أعلى التلَّة.

أوراق الترجمة

إليزابيث كورندال:

شاعرة سويدية مسكونة بدمشق

ترجمة: حنا حيمو

"لست نادماً على الكتاب

كان عليَّ أن أكتبه أو أموت

ولم أشأ الموت".

(أوغستستريندباري في رسالة إلى بيهر 1883)

هذه كلمات مُواطني، ومُواطن إليزابيت كورندال، الشاعر والأديب والكاتب المسرحي السويدي الأشهر ستريندباري. الكلمات محفورة في شارع الملكة وسط ستوكهولم يقرأها كل من يمر فيه لأنها جزء من تراث البلاد الثقافي، وهي كذلك جزء من ضمير الأدباء السويديين. كان على إليزابيت أن تكتب أو تواجه الاختناق شوقاً لدمشق فكتبت أولاً مجموعتها الشعرية "البوابة الثامنة" وقد صدرت بترجمتي عن دار مسارات في الكويت، ثم تابعتْ مشروعها الشعري المسكون بهاجس دمشق المدينة، التي رأتها أولاً بعيون محمود درويش، قباني، قبل أن تزورها ثلاث مرات وتكتب عنها ديوانين من الشعر كان ثانيهما ديوانها الأخير "أنهيت الشوط.. حفظت الإيمان" الصادر عن دار موزاييك في نهاية العام 2020.

إليزابيت الشاعرة والمخرجة المسرحية تخرجت من كلية اللاهوت، وانطلقت تبحث عن روح الأمكنة والشعر في مسارح السويد والدانمارك قبل أن تتعرف على دمشق. كانت البداية حين في حوارٍ بيننا عن محمود درويش الذي غادرنا وقتها وكنا نترجم له نصوصاً للسويدية، لنحتفي به في أحد مسارح العاصمة ستوكهولم، وكان أن ترجمتُ

لها حينها نص محمود درويش "طوق الحمامة الدمشقي" من ديوان "سرير الغريبة"، توقفتْ حينها عند المقطع:

"في دِمَشْقَ

تسيرُ السماءُ على الطُرُقات القديمةِ

حافيةً، حافيةْ

فما حاجةُ الشُعَراءِ

إلى الوَحْيِ

والوَزْنِ

والقافِيَةْ؟"

أغمضتْ وقتها عينيها وتمتمت: المزيد، المزيد، ودخلت إليزابيت بعدها عوالم دمشق، وبدأت بحثها عن روح المدينة في الشعر.

لم يمض وقتٌ حتى كانت تكتب أولى قصائدها عن المدينة "لم أزر دمشق" وتصرّ حقيبتها بعدها لتدخل مغامرتها الروحية والشعرية وتسافر الى دمشق.

ذهبت إليزابيت كورندال إلى دمشق وفي يدها قصيدتها الأولى عن المدينة التي لم تكن قد رأتها قبل، تقول فيها:

"لم أزر دمشق أبداً

لكن هذه القصيدة كُتبتْ في دمشق

هنا أشرب الشّعر من فنجان قهوتي

أمشي في الغوطة

أرى بردى يرقص حيّاً."

قرأت اليزابيت قصيدتها هذه في دمشق، ثم عادت منها لتكتب تحت عنوان "لو الرّب اليوم" نصّاً صار يزين بيوت السوريين حيث كانوا:

"لو استعاد الرّب اليوم روحي إليه

لما تحسّرت على شيء في هذه الحياة

لقد رأيتُ دمشق".

بعد هذا تكررت زيارات إليزابيت للمدينة ثلاث مرات قرأتْ فيها أشعارها بترجمتي، فاحتضنتها المدينة وأهلها وصارت تجد نفسها فيها. ذهبت اليزابيت الى دمشق شاعرةً وعادت عاشقة.

خلال عشر سنوات تابعت اليزابيت عملها لتكون جسراً للثقافة بين السويد ودمشق. توالت الكتب والترجمات حتى صدور كتابها الثاني الذي بدا متأثراً بما يعتري روح دمشق. حافظت إليزابيت خلاله على انتمائها لروح المدينة رغم حزنها على الدماء التي سالت في أزقتها، ذلك الحزن الذي أدمى قلب إليزابيت حتى احتاج لعملياتٍ جراحية أقعدتها حبيسة الفراش والبيت مدة خمس سنوات.

في إهدائها للديوان الثاني تقول:

أشعر بالامتنان لشفيعتي الحاضرة دوماً لنجدة قلبي، دمشق

وشفيعي القديس بولس الذي تماماً مثلي وجد قبساً ينير قلبه في هذه المدينة الأم.

كانت هذه القصيدة محور الديوان حين تقول:

حدّثني عن البوابات

عن غيمة الكمّون المطحون توّاً

عن ضوع العود

والعنبر

وعلب الموزاييك يلمّعها الأطفال في الأزقّة

حدّثني عن جرار الخزف المملوءة ماءً

عن شجر التين وخوابي الزيت والنبيذ

حدثني عن الأرض

الأرض التي تحول فيها شاوول الى بولس

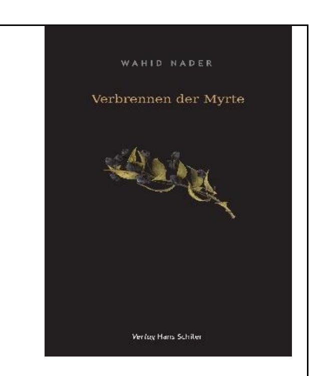
عن أناس بردى

حدثّني ثانيةً عن دمشق.

تميزت إليزابيت بروح الشعر السويدي الكثيف والمركّز، فكان طبيعياً نقل هذه الروح إلى العربية. لم أجد صعوبةً في إخراج صوتٍ عربي لإليزابيت وأنا ابن الثقافتين الشعريتين، العربية والسويدية، فقد طبعت روحها الشفافة وتقنيتها البسيطة السهلة والعميقة على صوتها لتخرج قصائد بتجربة جديدة لا تهتم للترجمة وإنما لخلق روح النصوص بعربية كأنها كتبت بها.

اختصرت أخيراً إليزابيت شوقها لدمشق، التي انتمت لروحها، بأن كتبت في مقدمة ديوانها الأول "البوابة الثامنة" عن بوابات دمشق القديمة توصي ما تحسه غاية طريقها ومكانها: " دمشق، في ترابكِ أريدُ أن أُدفَنَ يوماً".

الرّيحانة ونيروز وشقائق النعمان

	
وحيد نادر **"احتراق الرّيحانة"، إصدار دار نشر هانز شيلر برلين 2019**	وحيد نادر شاعرٌ ومترجم وأستاذ جامعيّ من أصل سوريّ يعيش في ألمانيا. حاصل على جائزة الشّعر للجامعات السورية عام 1978، وجائزة معهد غوته للترجمة الاحترافيّة عام 2012، وهو عضو في اتحاد الكتّاب الألمان وفي رابطة الكتّاب السوريين، يكتب باللغتين العربية والألمانية. لوحيد نادر ديوانا شعرٍ بالعربيّة: – الأول بعنوان "كيف سأنفق هذا الجوع" الصادر عام 1984 بالتعاون مع اتّحاد الكتّاب العرب في دمشق، – والثاني بعنوان "الحمد للربّ، لم يلد وخلّف لي حبيبي" الصادر عن دار التوحيديّ في حمص عام 2000. كما صدر له بدعم من وزارة الثقافة في ولاية ساكسونيا أنهالت ديوانان شعريّان باللغة الألمانيّة عن دار "هانز شيلر" في برلين: – الأول عام 2010 بعنوان "نجوم ليلٍ سكران" – الثاني عام 2019 بعنوان "احتراق الريحانة". للشاعر العديد من القصائد والترجمات والمقالات المنشورة في الصحف والدوريّات العربية والألمانيّة. كما ترجمت قصائده إلى لغات أخرى مثل الأرمنيّة والصربيّة وغيرهما.

لوحيد نادر مساهمات كبيرة وكثيرة في مجال الترجمة، فقد ترجم العديد من الروايات والدواوين الشعريّة من الألمانيّة إلى العربية منها: "أرجوحة النفس" و"الملك ينحني ليقتل" للكاتبة العالميّة هيرتا موللر، و"بحر بنطس" لدانييلا دانتس و"مساجلات" للنمساوي إيريش فريد و"لن تموتي" لكاترين شميدت وَ"برلين تقع في الشرق" للكتابة الألمانية من أصل روسيّ نيليا فيريميه. وترجم من العربيّة العديد من الشعراء والروائيين العرب ونشر ترجماتهم في ألمانيا.	

بعد حصولي على شهادة الدراسة الثّانوية منتصف سبعينيات القرن الماضي، أرسلني أبي إلى حمص، لدراسة هندسة البتروكيمياء. فالشّعر لا يطعم خبزاً، وعليّ، حسب رأيه، إذا كنت لا أريد الابتعاد عن الشّعر وكتابته كليّاً، أن أجعله هواية أمارسها أوقات فراغي. و كان لأبي ما أراد. فلم أفتح نوافذ ذهني للشّعر، ولم أسمح لربّاته بزيارتي إلاّ في ساعات اللّيل المتأخّرة، بعد إنجاز واجباتي الدراسيّة كلّها. كانت حمص، لابن قرية مرميّة مثل غيمة فوق أحد جبال الساحل السوري، عالماً ليس فقط جديداً، بل واسعاً جدّاً، أوسع من سماء تلك القرية، التي كانت تشعل قمر الربيع بالبخّور وتطفح بضيائه العابق وهو يسكب ضحك الزهور وعبقها في أحضان الحقول، وعلى صدور التلال وهي ترقص في استقبال ألوان نوره.

لا أستطيع نسيان ربيع القرية و احتفالات الناس وأفراحهم بأعياد الربيع، فمن ينسى رقص الشّباب والصبايا حول نار (القوزللة) في أعالي الجبال، حين كان الربيع يتفتّح في قلوب العشاق وعلى فساتين الصبايا، قبل أن يتلمّس طريقه إلى وديان نيسان القريبة، فكلّ شيء ربيع، حتّى صخور البراري تشتعل نابقة بأنوار النرجس وسماءات البنفسج الزّرقاء! في حمص تحولت تلك الأفراح إلى ذكريات، لأنّي لم أكن أشهد فيها شيئاً يشبه الربيع، فما بالك باحتفالاته وأعياده. فعشوائيات حمص وحارتها الشّعبيّة، التي سكنت فيها، لم تكن أكثر من كتلٍ اسمنتيّة تشبه الموت بوجهه الكالح، فكيف سيأتي الربيع ومن أين؟

لم أكن في تلك الأيّام أدري شيئاً عن شعوب شرقيّة أخرى تحتفل مثلي ومثل أهلي بعشتار والنيروز. كما أنّني لم أكن أعلم يومذاك شيئاً عن وجود أقوام غير عربيّة في سورية. فقد جرى حشو أجيالنا في حلقات الشّبيبة في المدارس بأمجاد المسلمين والعرب ورسالتهم الخالدة، حتّى انتفخ الصبّي منا وأصبح دونجواناً لا تسعه الدنيا. اسم حمص نفسه، التي جئت للعيش والدراسة فيها، رُكّب في رأسي على شكل: "سيف الله المسلول"، وحين رأيت حمص، رحت أبحث عن ذلك الإله الذي يحرس مستودع

أسلحة. إذ كان لله في رأسي سيوف، لم أجدها مرفوعة يوماً في يد أحد من أجل تحقيق رسالة تلك الأمّة الخالدة والدّفاع عن أرضها المسلوبة! رغم التربيّة القوميّة التي تلقيناها في مدارس قرانا، فقد طبعنا الانتماء إلى الطائفة أيضا، طائفة لم نكن نعرف غيرها، ولا نعرف التّعامل مع خارجها. وكان سؤالي لنفسي يومذاك: كيف استطاع الحزب الحاكم بناء عمارته الطائفيّة والقوميّة فينا في آن واحد؟ لست هنا بصدد سرد أو تحليل هذه الظواهر هنا، لكنّي أردت أن أقول، أنّ ذاكرتي لم تكن تعرف من انتماءات في سوريّة سوى بعض الانتماءات السياسيّة والطّائفيّة، ولم أكن أستوعب يومئذٍ إمكانيّة أن يعيش سنّي مع علويّ مع مسيحيّ في نفس البيت، حتّى رأيت ذلك بأمّ عيني في حمص، حين تعرّفت على ثلاثة سياسيين وأدباء حماصنة، من ثلاثة انتماءات دينيّة مختلفة، استأجروا غرفة في أحد حارات حمص القديمة وعاشوا فيها سويّة.

لكنّي سرعان ما تغيّرت في حمص، واعتنقت دين اليسار ولغته، وبدأت، شيئاً فشيئاً، أستوعب سوريّتي وربّما عروبتي أيضاً بطريقة جديدة. لكنّ ميلي إلى البحث عن الأبعاد الإنسانيّة في الأفكار التي كنت أتعثّر بها في حياتي اليوميّة والجامعيّة وفي كلّ فعاليّة أشارك فيها، بدأ يشغلني أيضاً. وهذا ما قادني فيما بعد إلى الشّك في قدرة الدّين على فهم الكون والإنسان، ورحت أميل شيئاً فشيئاً إلى أسلوب حياة جديد، أحاول فيه تفضيل الإنسان ومصلحته على الآلهة ومصالحها. في ذلك الخضمّ من التغيّرات، تعرّفت لأوّل مرّة في حياتي على شعوب سوريّة أخرى ليست عربيّة، مثل الشركس والأرمن والسّريان والأكراد ... ولم يكن دخول أسماء تلك الشعوب غير العربيّة إلى قاموس حياتي صعباً، لأنّي لم ألمس أيّة فروق في الشكل أو في المضامين الحياتيّة والثقافيّة، يمكنها فصلي عن أصدقائي الجدد.

أنا لم أسمع إذن بتسمية "كرد، كورد أو أكراد" قبل مجيئي إلى الجامعة منتصف سبعينيّات القرن العشرين أبداً. حتّى الأكراد الذين تعرّفت عليهم في حمص، وكانوا زملاء لي في كلّية الهندسة، لم يعرّفوني بأنفسهم على أنّهم أكراد، كما لم يتكلّموا اللغة الكرديّة أمامي إلاّ نادراً، ولم يمارسوا شيئاً يدلّ على ذلك، إذا ما استثنيت هنا حبّهم للمغنّي شوفان أو شيفان. كانت عادة تبادل كاسيتات الشّعر والغناء الممنوع في سوريا منتشرة جدّاً يومذاك. فبتلك الطريقة حصلنا على قصائد محمود درويش ومظفر النّواب وأغاني مارسيل خليفة وعلى تسجيلات الكثير من النشاطات الفكريّة والأدبية والسياسيّة المعارضة في تلك الأيّام. لذلك أخذت الأمر يومذاك، حين أهداني زملائي الأكراد شريط (كاسيت) لشيفان، على أنّ صاحب اللّحية هذا يساريّ يكره الاستبداد ويقف ضدّ الإمبرياليّة والصّهيونيّة أيضاً. وقد أوحى لي زملائي الأكراد بذلك. فرحت أستمع على ألحان شيفان وأغانيه، رغم عدم فهمي للكلمات، حتّى كاد شيفان أن يحلّ محلّ فيروز في أذني.

فيما بعد، وبعد أن انتقلت إلى دمشق، عرفت الأكراد عن قرب حقيقيّ. فقد عشت فترة قصيرة بينهم في حاراتهم، وأصبح لعائلتنا أصدقاء منهم، قصّوا علينا مآسيهم والجور اللاّحق بهم في دولة البعث والعروبة. وقد صدمني وقتئذٍ لقائي بشابّ كرديّ يخدم في الجيش السّوري، رغم عدم ملكيته للجنسيّة السّورية! فيما بعد تعرّفت على هذا الشعب الشرقيّ، على ثقافته التي تشبهني، واكتشفت احتفالهم بأعياد الربيع مثلما تفعل قرى السّاحل. لكنّ معرفتي زادت بالكرد وبكلّ أطيافهم الدينيّة واللغويّة في ألمانيا. وعرفت منهم هنا الأخوة الإيزيديّين، الذين اضطهدهم، بسبب انتمائهم الدينيّ، ليس العرب فقط، بل وأبناء جلدتهم من الأكراد. ففي مجتمع ألمانيا الحرّ بمؤسّساته الدّيمقراطيّة، يُخلق الإنسان القادم من شرقنا وتنبعث ثقافته وروحه من جديد، إنّه يعلن عن نفسه، عن عشيرته ودينه وعشقه وقوميّته، و يمارس ثقافته و يصبح صديقك أو خصمك السياسيّ بلا خوف؛ فهو مثلك وأنت مثله، لا أكبر ولا أصغر، في ممارسة الحقوق والواجبات أمام القانون. و إلا فكيف أفسّر احتفال جيراني الإيزيديّين بكل ما يريدونه أمامي ومعي في ألمانيا، وبتشجيع أيضاً من مؤسّسات الدولة الألمانيّة وبإسهام من منظّمات مجتمعها المدنيّ والدّيني، مقابل عدم قدرتهم الإفصاح عن أيّ انتماء من انتماءاتهم في بلدانهم الأصليّة؟

اردت من عجالتي السرديّة هذه الوصول إلى سؤال يطرحه كثيرون اليوم: هل ساهم جهل بعض مكوّنات المجتمع السوري لبعضه الآخر في حصول المأساة السوريّة التي عشناها حتّى الآن، و نعيشها بشكلها الأكثر حدّة وتطرّفاً في السنوات العشر الأخيرة؟ وأجيب الآن: لا شكّ في ذلك أبداً. فقد قتلت عسكرة المجتمع وتريبفه وتطييفه، وقتل حكم العسكر بمخابراته وحزبه الواحد كلّ نواة فعل أو حراك مدنيّ يستطيع بناء مجتمع على أساس عقديّ تكافليّ وتضامنيّ. وهكذا عاش الإنسان السوريّ هذا التفتت على كلّ المستويات وفي كلّ مؤسسّات الدولة والمجتمع. فكان الانفجار المدمّر حتميّاً، لأنّ طائر الفينيق لا يخرج إلاّ من رماده!

اليوم أهدي هذه القصائد إلى أصدقائي الكرد، الذين أهدوني قبل خمسة وأربعين عاماً أغاني شيفان، ولم أعد أستطيع الآن تذكّر وجوههم أو أسمائهم. أهديها لأصدقائي الذين علّموني أنّ لسورية لغات ووجوهاً أخرى غير تلك التي عرفتها قبلاً، وجوهاً أحلى وأجمل ربّما من تلك التي كنت أعرفها؛ أهديها لأصدقاء يؤمنون مثلي بوطن سوري، لهم فيه ما لي، ولي فيه ما لهم. أهديها إلى عادل قرشولي، الشّاعر الألمانيّ الكبير، لكنّه أيضاً صديقي الكرديّ الدمشقيّ الجميل.

أخذت نصوصي المنشورة هنا، من ديواني الألمانيّ "احتراق الرّيحانة"، وترجمتها بنفسي (مع بعض تصرّف) إلى العربيّة. يسعدني طبعاً نشرها في مجلّة رابطة الكتّاب السوريّين "أوراق"، في عددها المخصّص للأدب الكرديّ صيف عام 2021.

قصائد من ديوان "احتراق الرّيحانة"، إصدار دار هانز شيلر برلين 2019
ترجمها عن الألمانيّة وحيد نادر

أوراق

أشكرُ أوراقي،
التي تحمل معي
كلّ هذا
الذي في صدري.
أشكر بياضَها المهيب،
فهو الذي يجمع دموعي في راحتيّه.
أشكرُ لهيب ريحانتي التي تحترق،
و هو يجمع شَقَفي إلى جرار خمر.
أشكر يديكِ، أيّتها الحبيبة،
وهي تجمعُ أوراق شجرة عمري
وتوزّعها هدايا
على سواقي الخريف.

21 آذار/ رأس السنة السّورية الجديدة

اليوم
في اللّيل
تسهرُ نانا
على سرير أخيها أوتو
و توقظُه بقبلاتٍ من الزّعفران.

اليوم

أحتفلُ النيروزَ

مع شقائق النّعمان،

عيد ميلاد أمّي، سوريا.

اليوم

تنتشلينني من غربتي،

كأنَّنا عشتار وتمّوز،

نرقصُ في عرسنا

حول (قوزللة) الرّبيع

نُلبِسُ الأرضَ

زهورَ المسيح

ونتجلّى.

- احتفل السّوريون بتاريخ 21 آذار 2016 برأس السنة السورية 6766 (يوم النوروز العالمي).
- عشتار أو إنانا، هي زوجة تمّوز. وهي ربّة الشهوة الجنسيّة والخصب في بلاد مابين النهرين. تجسّد عشتار كوكب فينوس،

ابنة نانا القمر وأخته أوتو الشمس.

البارحة و اليوم

إلى إيلان

كنتُ أيّامَ زمان

أركب أحصنةَ الموج

في البحر الأبيض المتوسّط،

أجدّف بقاربي وأدخل بوّابة المساء

لأصطاد النجوم.

كنت أستلقي على رمل الشّاطئ

وأرسل قدميّ

تدغدغها أهدابُ الموج،

التي راحت تطوي السّماء

وتلعب

كرةَ القمر

فوق ظهري.

مازلتُ إلى اليومَ

أركب أحصنة موجِ المتوسّط،

لكنّي أجدّف الآن في كهف العتمة.

فاليومَ

يرتطمُ قاربُ حظّي

بحائط البحر الصخريّ

على شواطئ ليسبوس.

سوريا

في جَفاف شجيرة الرّيحان
يتَصارعُ غُرابان.

أنتِ فيّ يا سوريا،
مع ذلكَ،
أبحثُ عنكِ ولا أجدُكِ!
لقد أصبحَ يومُكِ أعمى
ونَسيتِ الغُزلانُ ألوانَ عِشقِها
فوق نداوةِ حقولِك.

مرتزقةٌ يشوونَ حُلمي بكِ
على حرائِقِ جَسدِك،
ويقطفونَ بالقنّاصاتِ
زهورَ الخُزامى عن قبرِ أمّي.
فوق يَباسِ ريحانتي
يتحاربُ غُرابان.

شظيّتان

إلى حلب

1

فتحوا قبورهم

بمفاتيح بيوتهم.

فقط، لو عرفوا ذلك من قبل،

لبنوا سقوفَها من غيم

وحيطانها من ضباب

وأبوابها من زهر الخزامى.

2

حين تضمّ سلمى صورةَ بيتها إلى صدرها،

يسقي دمعُ عينيها نباتاتِ شرفتِه.

وحين تبتلُّ الصّورةُ

يفوحُ أريجُ الروزمارين

و تبتسم سلمى.

زنّوبيا

بالزغرودة (زلغوطة بالعامّية) استطاعت نساء سوريا المحاربات إخافة الدواعش عن بعد وإجبارهم على الإنسحاب،

فمرتزقة الدولة الإسلامية يخافون أن يُقتلوا على يد امرأة. لأنّ جهنّم مصير من تغلبه امرأة، حسب اعتقادهم!

قطعان سود

تفترس النساء،

و لو كنّ من رملٍ وحجر!

قطعان سود تجرّ زنوبيا

وهي تصلّي

تحت أطلال معبد بعل.

لكنّ المرأة تنتفض فيها

تنهض

تتقدّم بين حطام تيجان الأعمدة الساقطة،

ثمّ ترسل في غبار البادية

شكواها

زغرودةً تدوّي

و تودي بمعتنقي رايات الموت.

أمام باب جهنّم

يصطفّ هؤلاء

مردّدين: "نحن مَنْ صرعتْنا امرأة."

رحلة جويّة

كلّ ربيع

يغنّي لي الحسّون:

"من يأتي لي بوطني إلى البيت؟"

في كلّ ربيع

أترقّب عودة طائر الكُرْكيّ

فوق المنحدرات الصخريّة على نهر الإلبه؛

فقد يحمل لي تحت جناحيه

سلّة من نسائم جبال طرطوس!

بلغات سوريّة

أغنّي لأيدي أحفادي،

وهي تبني معي

أجنحةً من ورق الزيتون،

نطير بها

الخريف القادم

إلى سوريا.

ماجديبورغ 2021/5/19

كليمنس سكالبرت – يوجيل: أدب الكُرْمانجي في تركيا كأدب مقاومة

النقل عن الفرنسية: إبراهيم محمود

تعرّف باربرا هارلو أدب المقاومة على أنه أدب ناشئ مباشرة من حركات التحرر الوطني. وتشير إلى أن هذا الأدب، الذي يتميز بالتزامه بمقاومة الاضطهاد، يتحدى وجهات النظر الغربية المتمركزة بأن الأدب ليس له غايات أخرى غير نفسه. وتضيف أن نصوص هذه الأدبيات لا تتميز بشكلها فحسب، بل باستخداماتها وأغراضها – دعم حركات التحرر الوطني كذلك "1".

وبالتأكيد، فإنه يمكن التعامل مع الأدب الكُرمانجي المعاصر على أنه أدب مقاومة: فثمة مؤلفون متشددون مع أدب ملتزم، يدعمون قضية الحركة القومية الكردية أو قضية الشعب الكردي على نطاق أوسع. ومع ذلك، فمن المستحسن طرح السؤال، والتأكيد على العناصر التي تسمح لنا – أو لا تسمح – بتأهيله على هذا النحو.

وتتمحور التأملات القليلة المعروضة هنا بشكل أساسي، حول قراءات متفرقة لمؤلفي اللغة الكرمانجية – ولاسيما مؤلفو جيل ما بعد الانقلاب (1980)، وفترة تطور الأدب الكرمانجي المعاصر في تركيا. وهم يظهرون أن هذا الأدب يبدو أنه بُني كأدب مقاومة من خلال علاقات المؤلفين بالحركة الوطنية والقضية الكردية، من خلال وظيفة النصوص والوثيقة والمنافذ، وإنما أيضاً، ربما، وعلى عكس التعريف الذي اقترحتْه هارلو، من خلال شكلها.

ومع ذلك، هل يمكننا بشكل منهجي، وإلى الآن، وصف هذه الأدبيات بأنها "مقاومة"؟ سأنهي هذا النص بطرح هذا السؤال، بناءً على مثال. وينشأ هذا السؤال اليوم بسبب

وجود ظاهرتين متمايّزتيْن على الرغم من ارتباطهما ببعضهما بعضاً. وفي الواقع، فإنه منذ الثمانينيات، شهد الأدب الكرمانجي تطوراً كبيراً وأصبح (جزئياً على الأقل) مستقلاً عن العالم السياسي، بينما تظهر أجيال جديدة من الكتاب. وعلاوة على ذلك، تبنت تركيا سياسة (نسبية) من "الاعتراف reconnaissance ". لم تعد لغات الأقليات محظورة وحظيت أدبيات الأقليات ببعض النجاح، وأحيانًا فتحت منافذ رمزية ومادية لمؤلفيها.

مؤلفون متشدّدون

إن الارتباط الذي حافظ عليه مؤلفو الكرمانجي الأوائل في تركيا بالحركة القومية الكردية، يسمح بتأهيل هذه الأدبيات على أنها أدب مقاومة. ومؤلفو الجيل الأول والثاني منهمكون في الدفاع عن القضية الكردية، وحتى مناضلون وناشطون سياسيون.

الجيل الأول هو جيل من "المثقفين متعددي الكفاءاتd'intellectuels polyvalents " – على حد تعبير حميد بوزأرسلان المؤرخ القومي الكردي "2". والمثقف المتنوع ملتزم، وغالباً ما يكون قريباً من الأحزاب والمنظمات السياسية الكردية دون أن يكون بالضرورة عضواً؛ وهو أيضاً مؤرخ وصحفي ولغوي وكاتب. ويتميز هذا الجيل بشخصيات مختلفة مثل محمد أمين بوزأرسلان (1934) أو موسى عنتر (1918-1992)، وجكرخوين (1903-1984)، وعلى الرغم من ولادته قبل 30 عاماً من الأول، إلا أنه يقدم صورة مشابهة إلى حد ما ويمكن ربطه بهذا الجيل الأول من الكتاب. والأعمال الأدبية لهؤلاء الرجال الذين لا يكتبون الأدب فقط –القصص القصيرة للأول، والمسرحيات للثاني، أو الشعر للأخير – مستوحاة مباشرة من الحكايات الشعبية، والحياة اليومية القاسية، والظروف الاجتماعية والسياسية الصعبة كمقاومة. وتعكس أعمالهم ومصادر إلهامهم التزامهم بالقضية الكردية، ولكن أيضاً ندرة الموارد الأدبية التي يزدهر فيها الأدب الشاب "3".

الجيل الثاني هو الجيل الذي تم تشكيله حول انقلاب 12 أيلول 1980. وهو يوصف أحياناً بـ "جيل المنفىgénération de l’exil " لأن المؤلفين الذين يجدون أنفسهم هناك يعيشون بشكل أساسي خارج تركيا، وخاصة في السويد. وفي الواقع، كانوا – بالنسبة للكثيرين – مسلَّحين، أعضاء في أحزاب أو منظمات كردية تم حظرها وحلها مع الانقلاب. وفرّوا إلى أوروبا حيث حدث تحول من النشاط السياسي إلى الالتزام "الأدبي" و / أو "اللغوي". وأصبح البعض كتاباً. والكتابة طريقة أخرى للتفعيل وللوجود والمقاومة. ومن بين هؤلاء، طور البعض أيضاً إحساساً حقيقياً بالاستثمار وفكرة "أن تصبح كاتبًا"، أو تطوير "الرواية" أو "الكرمانجي" "الجديد"، وغالباً ما يُترك الشعر جانباً، وهو نوع قديم وأحد أشكال التعبير الأدبي الرئيسة للنشطاء السياسيين. واعتبر الكثيرون أن الأدب المعاصر، لدخول اللعبة الأدبية العالمية، يجب أن يكتسب أشكالاً مثل الرواية أو القصة القصيرة. كما اعتبر العديد منهم أنفسهم كتاباً ملتزمين، وكتبوا للرد على إنكار اللغة الكردية والشعب الكردي، ليشهدوا للأجيال الشابة، ويعرفوا التاريخ والنضالات.

الجيل الثالث، الذي وصل إلى بعض الوضوح في تركيا في أوائل العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، تشكل في تركيا نفسها. وهي لا تتكون من نشطاء بل من شباب يتعاطفون في الغالب مع القضية الكردية ويرغبون في العمل من أجل القضية "بشكل مختلف". بينما تم تقنين الكتابة باللغة الكردية في عام 1991، حيث قدمت الصحف الكردية الأولى التي تبحث عن الصحفيين منافذ ملموسة للمؤلفين والقراء والكتاب المألوفين بالكتابة في الكرمانجي، عمل هذا الجيل الجديد بشكل خاص على القصص القصيرة والشعر. يقدم صوت البلد "4".

ربما يمكننا أيضاً التحدث عن جيل رابع، لا يزال يتوجب دراسته. وتلك التي حدثت في أواخر العقد الأول من القرن الحادي والعشرين – مكونة من مؤلفين شباب يعيشون في

تركيا، ويكتبون في فترة اتسمت بانتشار وسائل الإعلام، التي تبث بشكل قانوني، باللغة الكردية.

تساعد خصائص الأجيال الثلاثة الأولى من الكتاب في جعل الأدب الكردي أدباً يخدم القضية –حتى لو كانت هناك حركة متناقضة قليلاً يمكن ملاحظتها بالفعل في الجيل الثاني، ثم الجيل الثالث، الذي يعمل البعض منه، تماماً، طوعاً، لتمكين الأدب الكردي في المجال السياسي. إن حالة مراجعة مجلة: الزمن الحديث Nûdem التي نشرها فَرات جَوَرَي في السويد بين عامي 1992 و 2001 هي مثال على هذه الحركة المتناقضة بين المشاركة السياسية والتمكين، بشكل متناقض لأن التمكين يُنظر إليه على أنه الإمكانية الوحيدة لجلب الأدب الكردي إلى الأدب العالمي وهذا المدخل، بدوره، سيكون الطريقة الوحيدة للاعتراف بـ "الأدب الكردي". وهكذا، في " الزمن الحديث"، بدا أن البحث عن الاستقلالية مدفوع بغايات خارجة عن الأدب.

وتشير العناصر المختلفة إلى الالتزام والمقاومة بين المؤلفين وفي النصوص. أحدها هو الإخلاص الشديد للغة الكردية، اللغة الأم المحظورة حتى عام 1991. وهكذا، فإن الكتابة، وخاصة حتى فترة التسعينيات، كانت ممارسة مقاومة (و / أو من ذوي الخبرة على هذا النحو).

وعي فوق لغوي

وباستخدام هذه اللغة، يواجه الكتّابُ الحظرَ، ومن خلال نشر لغة غير معروفة للقراء الشباب، فإنهم يساعدون في تغيير التمثيلات اللغوية.

لذلك فإن أعمالهم هي أولاً، جزء من النضال بغْية الاعتراف بهذه اللغة والحفاظ عليها (وبشكل غير مباشر من المتحدثين بها). وكان هذا القلق موجوداً بالفعل في الثلاثينيات (مع جريدة هاوار Hawar على سبيل المثال). والعمل الرائد للشاعر جكرخوين مثاليّ بهذا المعنى. إذ يتخذ شعره أحياناً شكل القالب الموسيقي للغة، حيث يكتشف المؤلف

ويجمع مصطلحاً محكوماً عليه بالنسيان، مصطلح الحياة الريفية على سبيل المثال. يتناثر هذا العمل المعجمي عبر تاريخ الأدب الكردي. وفي عام 1983، ظهَر "قاموس كردي صغير "kurteferhengok" وهو قاموس كردي– كردي، وبعده: القمر في سماء ديار بكر Heyv li Esmanê Diyarbekirê لروجين برناس"5"، والذي حدد الأسماء الشائعة ولكن أيضاً بعض الأسماء الصحيحة. وفي عام 2008، قدم صلاح الدين بولوت "ferhengok" قاموس كردي–كردي صغير بعد خادم 6" Xadim"، من أجل توضيح معنى بعض المصطلحات المحلية. وإذا كان معجم روجين برناس، في عام 1983، أحادي اللغة وقصير نسبياً، فإن المعجم الذي تم تقديمه بعد مجموعته الشعرية المنشورة في عام 2002 (شِعْر Şi'ir 1، ستوكهولم، نودَم)، ثنائي اللغة (الكردية – التركية) وأكثر من ذلك بكثير (7 صفحات). وربما يوضح التحول من معجم قصير أحادي اللغة، إلى معجم طويل ثنائي اللغة، تطورَ شكل من أشكال الوعي اللغوي: يبدو أن المؤلف يلاحظ الاستيعاب اللغوي لقرائه المحتملين في تركيا. وأثناء تقديم هذه الملاحظة، وتقديم أدوات القراءة، يُصر كذلك في مقدمة المجموعة نفسها على الحاجة إلى مقاومة هذا الاستيعاب.

وهكذا، فإن النص الموازي paratexte حاضر بقوة، حيثُ تكون منطقة المرور هذه بين النص والملحق. ويعرّفها جيرار جينيت بأنها "عتبة seuil، أو – على حد تعبير بورخيس عن كلام في المقدمة – تتيح للجميع إمكانية الدخول أو العودة إلى الوراء". ويتعلق الأمر بـ "منطقة غير حاسمة" بين الداخل والخارج، وهي نفسها بلا حدود صارمة، لا داخلياً (النص) ولا إلى الخارج (خطاب العالم على النص)، أو الحافة، أو، كما قال فيليب ليجون، حافة من النص المطبوع الذي، في الواقع، يتحكم في كل القراءة "7" وبالتالي، فإن النص المطبوع يشير إلى طريقة الاقتراب من النص وقراءته؛ في بعض الحالات، يعزّز صوت المؤلف من خلال دعم نواياه مع القارئ.

وبينما توفر المعاجم أدوات قراءة للقارئ، فإنها تنقل أيضًا رسالة حول استخدام اللغة. وهي تشارِك في هذا الجهاز الذي يحيط بالنص (مع مقدمات ومداخل وحواشٍ ، وما إلى ذلك) ويوجه قراءته. ومعها، يعبّر المؤلفون (لأن هذا الجهاز في معظم الأحيان، في حالتنا، من إنتاج المؤلفين) بقوة عما تصفه ليز غوفين Lise Gauvin بـ "الوعي فوق اللغوي"، "8" ويوضحون بعضاً من أهدافهم وأهداف أعمالهم. فيشرح روجين بارناس، في مقدمة إعادة إصدار قصائده في عام 2002، "9"، بالتفصيل كيف بدأ الكتابة باللغة التركية، ثم كيف تخلّى عن هذه اللغة من أجل لغته الأم: الكتابة باللغة الكردية، لم تعد ترساً rouage للاستيعاب. وفي حين أن المقدمة غنية بالمعلومات، إلا أنها تسلط الضوء بالمقابل على التزام المؤلف اللغوي؛ ويمكن تفسيرها على أنها رسالة من المؤلف، تقدم نفسها كنموذج محتمل. وأشار بوبي أسَر Bûbê Eser، في مقدمة إعادة إصدار الحارس Gardiyan : "كما تعلمون، اللغة تعني الوجود ويجب علينا حماية هذا الوجود [...] يجب علينا جميعاً أن نعمل معاً" "10". ويوضح هذا المقتطف القصير كيف يتم أخذ القارئ إلى المهمة، هنا من خلال استخدام ضمير المخاطب الجمع: من غير المعقول أن يفكر القارئ بشكل مختلف، لأنه "يعرف بالفعل". يجب على القارئ والمؤلف أن يتحدا في جهودهما وأن يتحدا، إن لم يكن يندمجان، في "نحن".

ويعزز استخدام الحاشية السفلية أحياناً إرشادات القراءة هذه. ففي عملها على الآداب الناطقة بالفرنسية، تتساءل ليز غوفين عن حدود النص الموازي: هل الملاحظة دائماً نص نظري أم إنها يمكن أن تشارك في الشكل الوهمي، في عمل الخلق؟ "11" من خلال قراءتي، غالباً ما تبدو هذه الملاحظات مفيدة وتتحدث بشكل أساسي عن اللغة. عبْر تقديم ترجمة الكلمات القليلة من التركية الحالية في نصوص أحادية اللغة، فإنها تبني قارئاً مثالياً أحادي اللغة. وتؤكد على هذا الوعي اللغوي الفائق للمؤلف، في عدم ارتياحه للتعددية اللغوية. كما أنها تشير إلى ضرورة استخدام لغة الكرمانجي بأي ثمن.

وهذا الاستخدام للملاحظة (وعلاقتها بثنائية اللغة)، مع ذلك، متفاوت ومتنوع من مؤلف لآخر، وحتى من عمل إلى آخر. سأقدم هنا بعض الأمثلة فقط.

في موت عديم الظل 12" Mirina Bêsî"، استخدم دلاور زراق استخداماً مكثفاً للحاشية السفلية. وعند استخدامها، غالباً ما تكون الملاحظة ذات قيمة إعلامية (تنتج ترجمة الحوارات الواردة باللغة التركية؛ ولكنها تُعلم القارئ أيضاً بمعنى المصطلحات التركية الشائعة مثل türkü، أو الاختصارات مثل TRT). وتنتج الملاحظة هنا قراءة أحادية اللغة وتتناول الوعي اللغوي للقارئ. وفي بعض الأحيان، كما هو الحال في خادم لصلاح الدين بولوت، حيث تلعب الأقواس، التي يتم إدخالها في النص لتقديم ترجمة التعبيرات التركية، دور الملاحظة نفسها وتشكل النص الموازي في النص "13".

وعندما تسلط هذه الملاحظات الضوء على "الحديث السيئmal parler " للعالم الشفهي، فإنها تبني أحياناً تسلسلاً هرمياً لغوياً. وهذا هو الحال بشكل خاص في سأقتل أحدهم Ez ê yekî bikujim لـ فرات جوري "14". فتعمل جميع الملاحظات في الكتاب على تقديم ترجمة للخطب والحوارات المبلغ عنها باللغة التركية. لكنها قد تلعب أيضاً دوراً هنا في الرواية نفسها، مما يدعم وجهة نظر الراوي. والراوي، وهو مثقف كردي، وجد ديار بكر بعد 15 عاماً من السجن، في مناسبات متعددة، ويؤكد حقيقة أن سكان ديار بكر لا يتحدثون اللغة الكردية بينما يصر على التحدث بلغته كما يشير هذا المثال: "ينظر الصبي إليّ مرة أخرى، ويقول لي باللغة التركية "هل يمكنني مساعدتك يا أخي؟"* أجبته باللغة الكردية [...] إنه مذهول تماماً لسماعه أنني أتحدث الكردية، وينظر إليّ سعيداً كما ينظر كلب إلى سيده "15". وإذا كانت الملاحظة (*) تترجم الخطاب المبلغ عنه إلى التركية (لذلك القارئ أحادي اللغة المثالي)، فإنها تعزز بوضوح وجهة نظر الراوي بشأن ازدواجية اللغة في ديار بكر. ولاحقاً في النص (ص 82) ، تمت ترجمة خطاب ورد باللغة الكردية من الصورة النمطية لديار بكر (مزيج

من الكردية والتركية) إلى ملاحظة في ما يمكن وصفه بـ "الكردية القياسية" (لغة الكاتب). أن الراوي) "16".

في بئر القدر Bîra Qederê، يستخدم محمد أوزون التعددية اللغوية (بدون ملاحظة). وقد انتشرت التعبيرات باللغات التركية والإيطالية والفرنسية والألمانية في الرواية. ولا تُترجم بشكل عام بشكل مباشر "17" وتتمثل وظيفتها في إعطاء شكل للكون الكوزموبوليتاني الذي تطورت فيه جلادت بدرخان، الشخصية المركزية للرواية.

ويبدو أن هذا استثناء في أعمال محمد أوزون الذي، بشكل عام، مثل العديد من المؤلفين الآخرين من جيله، لا يستخدم الملاحظة، حتى عندما تكون علاقات القوة بين الشخصيات في أعماله الروائية ذات أبعاد لغوية. ويتم الاختيار من أحادي اللغة في الحارس، على سبيل المثال، والذي يحدث بشكل شبه حصري في عالم السجن، أو في النور كالحب، العتمة كالموت Ronî mîna evînê, tarî mîna mirinê، لمحمد أوزون ، والذي يحدث جزئيًا في عالم الجيش التركي. وأخيراً ، يمكن أن يدعم هذا بشكل مختلف ما تم تسليط الضوء عليه في المقدمات. وقد كتب بوبي أسر في مقدمة الحارس: "أنا أكتب ولن أكتب بالتركية أبداً .. على الكتاب الكرد أن يكتبوا بلغتهم" "18".

الأمثلة القليلة المذكورة هنا مأخوذة من فترات مختلفة ويبدو أن استخدام الملاحظة (أو الأقواس)، المرتبطة بالتمثيل الأدبي لازدواج اللسان الراسخ بقوة في الحياة اليومية، قد تطور مؤخراً. شيئاً فشيئاً، يسمح المؤلفون لأنفسهم باستخدام ثنائية اللغة أو الإشارة إليها، ولكن غالباً ما يتم هذا التمثيل بطريقة متوترة ومقيدة. ويمكن افتراض هذا القيد على هذا النحو – باعتباره عبئاً ضرورياً في بعض الأحيان لتحرير الأجيال القادمة منه "19".

الشهادة، صنع الوثيقة

كما يؤكد بوبي أسر في مقدمته، على سبيل المثال، أن الكثيرين يكتبون للشهادة ولإحداث أثر: حتى تتمكن الأجيال القادمة من التعرف على التاريخ الكردي. ويكتب الكثير أيضاً لإنتاج رواية مضادة للرواية السائدة في تركيا، والتي تنكر وجود الشعب الكردي (ثقافته وتاريخه ولغته ... إلخ). وهكذا يتم تشكيل الأدب كمكان حيث يمكن سماع هذه الأصوات المهيمنة. ويعيد بناء التاريخ الكردي. ويفكر المرء بشكل خاص في محمد أوزون، ولكن في نهاية المطاف العديد من الآخرين – وعلى وجه الخصوص من الجيل نفسه – يعيدون بناء تاريخ أكثر معاصرة ربما، تاريخ التشدد الكردي في الستينيات والسبعينيات، الذي توقف فجأة وبعنف بسبب انقلاب 1980 "20". وهذه القصة كما يعيشها المؤلفان، قصة شخصية للغاية. وغالباً ما يحتوي الأدب على جزء كبير من السيرة الذاتية، والكتابة هي بجورها منفذ. ويشير هذا التحول إلى الخيال أيضاً إلى تغيير في مقياس السرد: من السرد الجماعي غير الشخصي، ننتقل إلى السرد الفردي باعتباره السرد الوحيد القادر على الترجمة وإعطاء الجسد للمقياس الجماعي. ولا يطمس الخيالُ الخط الفاصل بين الوهم والواقع. إنه يسلط الضوء على سخافة الواقع "21".

ويمكن استخدام مثالين كتوضيح هنا. إذ يروي صلاح الدين بولوت وبوبي أسر، على بعد 20 عاماً، أهوال سجن ديار بكر في الثمانينيات والاضطرابات التي أحدثها السجن والتعذيب. والأول، في خادم، يؤكد استحالة إعادة بناء حياة المرء بعد 10 سنوات من الاعتقال. والثاني يشهد قبل كل شيء على عنف التعذيب في سجن ديار بكر رقم 5. وتم نشر الطبعة الأولى (ستوكهولم، اليوم الجديد ، 1994) بدون دليل للقراءة. الغلاف بسيط، الرواية لا يسبقها إلا الإهداء إلى ابنة المؤلف. وقد أعيد إصدار الرواية في إستانبول (دوز) في عام 2006، في الوقت الذي بدأ فيه عمل الذاكرة في الظهور في

المجال العام، وعندما بدأنا نتحدث علنًا عن العنف والتعذيب الذي تعرض له في الثمانينيات.

وفي هذه الطبعة، يرافق النص، مقدمة للمؤلف، ورسوم توضيحية، وغطاء خلفي كتبه الناشر نقرأ فيه: "يجعل بوبي أسر" الوصي "يتحدث بطريقة واقعية ويظهر وحشية سجن ديار بكر". "22" وهكذا يضبط الغلاف الخلفي النغمة الوثائقية للرواية التي تعززها مقدمة المؤلف: فيشير المؤلف إلى أن الهدف من الرواية هو الشهادة على أهوال الماضي، ونقل ذاكرته إلى الأجيال القادمة. ويجعل النص الموازي من الممكن دخول هذه الرواية كجزء من حياة المؤلف: لقد أمضى بالفعل ثلاث سنوات من حياته في السجن وعانى بشدة من التعذيب. الرواية مهداة إلى روجبين ابنة المؤلف. لكن روجبين هو أيضاً الاسم الأول لابنة الشخصية الرئيسية سردار. يعزز توضيح النغمة السيرة الذاتية للرواية. في عام 2004، وجدنا سردار في حياة 23" Jiyanek"، شريحة أخرى من الحياة تبدأ بإطلاق سراح سردار من سجنه (الذي اكتشف بعد ذلك ابنته روجبين البالغة من العمر عامين ونصف)، ثم يروي السنوات الأولى لسردار وحياته. والمشاركة السياسية، حتى سجنه. وتدعم الرسومات المصاحبة للنص في الطبعة الثانية من الحارس "24" المحتوى الوثائقي للرواية من خلال تصوير تقنيات التعذيب والإذلال المختلفة. وأخيراً، تنتهي هذه الطبعة الثانية بصورة تمثل السطح الخارجي لسجن ديار بكر الكئيب. يشير التصوير الفوتوغرافي إلى حقيقة المكان بقدر ما يشير إلى النص وحتى بقوة أكبر من الرسومات. ولذا فإن النص الموازي (المقدمة، والتفاني، والرسومات المدرجة في جميع أنحاء الرواية، والصورة) تخبر القراء أن دخول هذه الرواية هو اكتشاف واقع سجن ديار بكر. النص الموازي يجعل النص مستنداً.

يمكن العثور على استخدام التصوير الفوتوغرافي و / أو الإشارة إلى تقنية التصوير الفوتوغرافي في / حول روايتين سأخوض فيهما هنا باختصار.

بئر القدر "25"، هي رواية عن حياة جلادت بدرخان. إنها أيضاً رواية غير مكتملة، الرواية التي أراد جلادت بدرخان كتابتها، حيث نتعلم من الرواية، وفي النهاية، سينتج أوزون، كما نراها في القراءة. يبدأ بمقدمة قصيرة بعنوان "الصور ستتحدث أخيراً". نحن في دمشق في منزل روشن بدرخان، وسط أمور شخصية وذكريات زوجها. ويكتب الراوي والمؤلف: "ولكن هل ستُنسى حياة جلادت بك، هذه الحياة الممتعة مثل الرواية، مع جلادت؟ هل ستنسى حياته وكفاحه وأعماله؟ "تنتهي المقدمة بأفكار روشن بدرخان وهي تنظر إلى صور زوجها المتوفى: "من الذي سينظر الآن إلى هذه الصور ويحكي عنها؟ متى ستبدأ هذه الصور في الكلام؟ "26" من الواضح أن محمد أوزون سيجعلها تتحدث. وقد تم تنظيم الرواية حول 16 لقطة فوتوغرافية تمثل 16 مرحلة في حياة جلادت. ومحمد أوزون، لكتابة هذه الرواية، عمل أيضاً مع الصور والنصوص والمقابلات، مثل المؤرخ إلى حد ما. وفي هذه الرواية، تصنع الصورة أثراً ووثيقةً، وتجعل التاريخ حاضراً. ويتم تقديم كل جزء من خلال وصف الصورة. وهكذا، الصورة 1: "تحية من القسطنطينية، مكان ومشهد من الموضة، في كاديكوي. أولاً الآراء والآراء، ثم الكلمات والقصص... عام 1893". "27"

تُظهر الصورة الموصوفة بالتفصيل أحد قصور "أمير جزيرة بوتان الكردي بك بدرخان". الصورة 2: تم وصف صورة والدي جلادت قبل عرض طويل قدمه المصوران سيرفانيس وخنداميان من كاديكو، اللذان زُعم أنهما صورا الزوجين. وهكذا. كما أن إدراج مقتطفات من مذكرات البطل، جلادت بدرخان، يعزز الجانب الوثائقي في الرواية.

وتتناول رواية انتفاضة عائلة علي يونس لمحمود بكسي "28" عائلة علي يونس في منطقة غرزان وثورتها ضد الدولة. ويُفتتح الكتاب بصورة عبدالرحمن علي يونس، أحد قادة الأسرة وثوراتها حتى أواخر الثلاثينيات عندما سافر إلى سوريا. بعد صفحات العنوان، يعرض جدول المحتويات ثلاث مقدمات (واحدة للمحرر، واحدة لمحمد أوزون، واحدة للمؤلف)، الرواية، ثم وثائق مثل قائمة الثورات الكردية من 1806 إلى 1937،

رسالة، مقال صحفي. وتضع المقدمات بشكل ملحوظ ثورات هذه العائلة في تاريخ ثورات الفترة الجمهورية. والرواية الموضوعة بين المقدمات وقائمة الثورات، هي جزء من الوثائق الخاصة بهذه الثورات. والعمل الذي أدى إلى هذه الرواية يجعلها وثيقة. وهذا ما يبدو أن المقدمات تؤكد عليه. علمنا أن تمرد عائلة علي يونس كان أحد موضوعات الحكايات الملحمية التي سمعها المؤلف عندما كان طفلاً في منزل جده. ونشأ مع قصص الثورات. ونشأ والد المؤلف وعمه مع أبناء عائلة علي يونس. ومن بين هذه القصص، أراد المؤلف أن يصنع رواية. وأصر والد صاحب البلاغ على أن يستخدم ابنه فنه ليشهد على الأحداث:

لأن كل شيء (القتل، حرق القرى، القصف، الضرب ...) حدث أمام عيني أبي، فقد استقر غضب كبير في قلبه. وفي كثير من الأحيان امتلأت عيناه بالدموع "29".

والكتابة، الشهادة، هي أيضًا منفذ. وقد كان باكسي يرغب في جمع شهادة والده كمواد للرواية. وهذا المتوفى، عمل من وثائق أرسلتها إلى السويد عائلة علي يونس، وقام الكاتب والصحفي صالح كفربري، المقيم في تركيا، بجمع روايات المغنّي dengbêjs عن الأسرة والثورات. وقد عمل كفربري Kevirbiri جنبًا إلى جنب مع المؤلف على هذه الوثائق من أجل إعداد الرواية. هنا مرة أخرى، يجعل النص الموازي – وعلى رأسه الصورة التي ندخل بها الكتاب – من الرواية وثيقة بديلة للتاريخ الرسمي، ومنفذاً للقصص الفردية.

وتسمح لنا هذه التأملات حول العلاقة مع اللغة، أو حول الخلق كوثيقة، بتصنيف الأدب الكردي (جزئياً على الأقل) كأدب مقاومة. ويجب استكشاف هذه السبل من أجل تحديد، على وجه الخصوص، ما إذا كان شكل النصوص، على عكس ما تؤكده هارلو، يخصص هذه الأدبيات. وبعض العناصر المذكورة هنا قد تدفع المرء إلى الاعتقاد بذلك.

استئناف الخطاب السائد

قد يبدو الحديث عن الهيمنة في الأدب الكورمانجي في تركيا سخيفًا أو في غير محله. ومع ذلك فإن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم، أصبحت الكتابة في الكرمانجية قانونية الآن، بل إنها تجعل من الممكن الحصول على اعتراف في العالم الأدبي لتركيا. وعلاوة على ذلك، يتم خلق فرص رمزية واقتصادية مع افتتاح الدورات الكردية في بعض الجامعات، في محطات التلفزيون العامة أو الخاصة. إن تقنين اللغة الكردية، وحقيقة أنها أصبحت مورداً محتملاً، يثير التساؤل حول تعريف الأدب الكرمانجي على أنه أدب المقاومة. ومن ناحية أخرى، وبطريقة مميزة، فإن تمكينه للحقل السياسي يفرض أيضاً تحولاً في علاقاته مع الحركة الوطنية و / أو القضية الكردية.

سأذكر هنا مثالاً واحداً فقط يؤكد في رأيي الحاجة إلى التشكيك في ديناميات الهيمنة – الهيمنة غير المتوقعة، العرضية، العشوائية والارتجالية، "تتكون من صراعات ومفاوضات وحلول وسط بين الجماعات" "30" – في أدبيات مقاومة (و / أو تقديم نفسه على هذا النحو): معاملة الشرف في سأقتل أحدهم. ولقد بُنيت جرائم الشرف والشرف على وصمة العار التي تلحق بالمنطقة الكردية في تركيا "31". وفي السنوات الأخيرة، أعادت الأفلام والمسلسلات التلفزيونية إنتاج (إعادة) إنتاج وصمة العار المتمثلة في قتل الشرق المتوحش – جرائم الشرف التي ترمز إلى الوحشية في أعلى مستوياتها. ويأخذ فرات جوري – الذي تمزج روايته بين مجموعة متنوعة من الموضوعات – هذه الخطب على الشرف.

البطل، المحرّر، يعيد اكتشاف المدينة:

هذه المدينة، التي قاتلنا من أجل تحريرها منذ 15 عاماً، تبيع الآن بناتها في وضح النهار من أجل البقاء. [...] انظروا إلى نفاق مجتمعنا. يمكن لشخص ما أن يقتل ابنته باسم الشرف، من ناحية أخرى، للحظة من المرح يمكنه اغتصاب فتاة في سن ابنته.

يتابع: "وبعد ذلك، كما تعلمون، هناك مسألة الشرف في هذا البلد. فتيات مثل هؤلاء يُقتلن باسم الشرف لا من يبيعهن"."32"... إلخ. ويتكرر سؤال الشرف في جميع أنحاء الرواية. والجزء الثاني حيث نتعرف على تفاصيل حياة الشخصية الرئيسة الثانية، ديانا. وهي عضو سابق في مقاتلي حزب العمال الكردستاني، وهي الآن عاهرة. لم تدخل حرب العصابات عن قناعة، بل هرباً من زواج قسري من رجل أكبر منها بكثير، كان والدها يقصدها. فكرت في الانتحار قبل أن تعرف حزب العمال الكردستاني. وتم أسرها من قبل الجيش، وتحريرها، واستعادتها من قبل حراس القرية، واغتصابها، وينتهي بها الأمر في الدعارة. ويمكن لمسألة الشرف وحياة هذه الشخصية في نهاية المطاف أن تعيدنا إلى تلك المسلسلات التلفزيونية التركية مثل Sila أو Tek Tekkiye حيث يتم شرح جرائم الشرف من خلال البنية القبلية البدائية للمجتمع، والتزام النساء داخل حزب العمال الكردستاني من خلال الجهل، وهذه البنية الاجتماعية البدائية التي لا تقدم (تقريباً) أي إمكانية لتحرير المرأة "33". ونحن لسنا بعيدين أيضاً عن روايات شعبية مثل: السعادة Mutluluk لـ زلفو ليفانيلي Zülfü Livaneli (التي بنيت حول شابة مغتصبة نجت من جريمة شرف، وأكاديمية تركية) – أو يوم واحد Bir gün التي كتبتها عيشه كولن Ayşe Kulin، مما يجعل، في فقرات معينة، حالة القرون الوسطى الذي تعيش فيه نساء كردستان. ولتحديد ديناميكيات الهيمنة والمقاومة بشكل أكبر، سيكون من المستحسن تطوير دراسات للأدب المقارن على وجه الخصوص، والتي يلتزم بها لورنت مينيون على وجه الخصوص "34".

إن هذه الملاحظات القليلة المقدمة هنا لا تؤدي إلى استنتاج، بل على العكس من ذلك، تدعو إلى مزيد من العمل على الأدب الكردي والكرمانجي في تركيا، حول تطوراتهما، ولكن أيضاً على تعدد الأصوات التي يعبرون عنها اليوم. وإذا كان الأدب الكردي واضحاً، خاصة مع مؤلفي الجيلين الأول والثاني (بعضهم يواصل الكتابة)، أدب مقاومة، فهل يبقى كذلك، بشكل منهجي، اليوم؟ من المؤكد أن تعدد الأصوات ينمو مع الاستيلاء على الحكم الذاتي، في وقت يقترن فيه الاعتراف – الذي يعطي

رؤية للثقافات المختلفة في تركيا – بالتكميم العنيف لأي احتجاج سياسي. يبدو أن هذه التطورات تعيد تشكيل، وربما تعقد، ديناميكيات الهيمنة والمقاومة. وقد تقدم دراسة الأدب الكردي لجيل الشباب، والمؤلفين الشباب، بشخصيات مختلفة جداً عن شيوخهم المقاتلين، نظرة جديدة على هذه الديناميكيات وإنما كذلك على طرق جديدة للتفكير في المقاومة.

مصادر وإشارات:

1- باربرا هارلو (1987): آداب المقاومة ، نيويورك ، ميثوين.

2- حميد بوزأرسلان (2001): "بعض الملاحظات على الخطاب التاريخي الكردي في تركيا" آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية 29 ، ص 47-71.

3- باسكال كازانوفا (2008): جمهورية الآداب العالمية ، باريس ، سوي.

4- حول هذه الأسئلة المتعلقة بالأجيال ، أشير إلى عملي لنيل الدكتوراه في الصراع اللغوي والمجال الأدبي الكردي في تركيا ، جامعة باريس الرابعة ، 2005.

5- ناشر مهاجر ، بوراس ، 1983.

6- أفستا ، استانبول 2008.

7- جيرار جينيت (1987): عتبات ، باريس ، سوي ، ص. 8. يميز جيرار جينيت النص الفائق عن النص الموجز ، وأنا هنا مهتم بشكل أكثر تحديدًا بالنص السابق ، الموجود حول النص ، في المجلد نفسه أو على مسافة دقيقة.

8- ليز جوفين (2005): "حدود اللغة وحدود السرد" ، دراسات الأدب المقارن ، 42: 4 ، ص. 328-343. URL: http://www.jstor.org/stable/40247507.

9- روجين بارناس ، شيير 1 ، ستوكهولم ، نودم ، ص. 11-16.

10- كما تعلمون ، اللغة وجود ويجب أن نحافظ عليه [...] ولهذا يجب علينا جميعًا العمل معًا. بوبي أسر ، الحارس ، ستانبول ، دوز ، 2006 (1994) ص..7

11- ليز جوفين مرجع مذكور سابقاً ص. .330

12-يوضح دلاور زراق: موت عديم الظل، ديار بكر، ليس، 2011،هذا المثال الجيل الثالث. وقد ولد دلاور زراق بالفعل في عام 1965 في فارقين ويعيش حاليًا في ديار بكر.

13- صلاح الدين بولوت ، خادم ، ستانبول ، أفستا ، 2008 ، ص. 47

14- ستانبول ، أفستا ، .2008

15- لا يزال الصبي ينظر إلي ويبتسم لي ويقول باللغة التركية " اسمحوا لي أن أساعد أخي *". أعيدها باللغة الكردية [...] إنه مندهش من حديثي الكردية ، مثل كلب يسعد في عيني صاحبه (ص 38-39)

16- حول أسئلة اللغة هذه ، وعلى هذه الملاحظة في سأقتل أحدهم، ص 82، ينظر سروت أردم (أيلول 2011): "قضايا اللغة في الرواية التركية والكردية " " بالتركية " الوجود، ص4-8 .

17-على سبيل المثال: " هل لديك قهوة مرة؟ "، قهوة الصباح المرة جيدة.يريد أسعد باشا القهوة المرة.يقول: في مستهل الصباح، القهوة المرة جيدة ومفيدة. " ص 29 ".

18- «أنا نفسي لم أكتب قط باللغة التركية ولن أكتب [...] يجب أن يكتب الكتاب الأكراد أعمالهم بلغتهم الخاصة» بوبي أسر ، جارديان ، اسطنبول ، دوز ، 2006 ، ص. 7.

19- الكتابة واللغة في كيبيك ، سانت دينيس ، مونتريال ، بوريال ، ص. .210

20- تسهم الأجيال التالية أيضًا في إعادة تسجيل التاريخ المعاصر ، بما في ذلك حرب عصابات حزب العمال الكردستاني والتهجير القسري.

21- أشكر حميد بوزأرسلان في تأكيده على هذه النقطة.

22- «بوبي أسر يتحدث بطريقة حقيقية إلى" الحارس "ويكشف عن وحشية سجن دياربك ديار بكر أمام الناس ...»

23- ستانبول ، المدينة.

24-مقتطفات من كتاب لالش قاسو عن زنازين ديار بكر وثورتنا،ومن آخرين، سيمابند وعريف سيفنج.

25- محمد أوزون ، أفستا ، 2002 (1995).

26- «هل ستضيع حياة جلادت بك هذه ، وهي حياة تشبه الرواية الشيقة للغاية ، الآن ، مع اختفاء جلادت بك ؟ هل ستنسى حياته وعمله ومنتجاته وأعماله؟ »(ص 14) [...]« من سينظر الآن إلى هذه الصور أولاً ثم يتكلم بها؟ متى يبدأ هؤلاء المصورون الحديث؟ .. »(ص 16).

27- المصطلحات الفرنسية مشتقة من الترجمة الكردية ، أيضًا باللغة الكردية: " أولاً، هناك الوثيقة والمظهر ، ثم الكلمات ... إنه عام 1893 "(ص 17)

28- محمود بكسي ، انتفاضة عائلة علي يونس ، ستانبول ، ولات ، .2001

29- في كلِّ شيء. قتل ، إعدام ، إحراق القرية ، إطلاق نار ... حدث أمام الأب ، غضب شديد دخل الأب. في كثير من الأحيان ، كانت الدموع تنهمر من عينيه "(ص 18).

30- هيبو ، بياتريس (2011) التشريح السياسي للهيمنة ، باريس ، الفصل ، ص. 114 و 153.

31- ينظر على سبيل المثال دجلة كوجا سيو اوغلو " 2004 " "تأثير التقليد: تأطير جرائم الشرف في تركيا" ، الاختلافات: مجلة الدراسات الثقافية النسوية 15: 2 ، ص. 119-151. 118-2-15-10407391 / 10.1215 :DOI.

32- "منذ خمسة عشر عامًا ، هذه المدينة التي قمنا بها لإنقاذها ، الآن ، بعد خمسة عشر عامًا ، تبيع الآن بناتها علانية لإشباع بطنها. [...] لاحظ نفاق جماعتنا. يمكنهم قتل فتاة غاضبة منه باسم الشرف ، ومن ناحية أخرى يمكنه اغتصاب فتاة ابنته للحظة متعة »/« آخر ، كما تعلم ، هناك مثال للشرف في هذا البلد. من أجل الشرف تُقتل هؤلاء الفتيات ، لا من يبيعهن "(ص 33).

33- أنا مدين لنفسي بالعمل في حلقات تلفزيونية تركية ، مع العنوان الفرعي: «التنوع الثقافي والتسلسل الهرمي العرقي. استخدام الفئات في الصراع الكردي في تركيا »في جيل دورونسورو ، أوليفييه جروجين (éds.) الهوية ، الصراع والسياسة في تركيا ، إيران وباكستان ، لوندر ، هيرست.

34- في هذا الموضوع ، أشير بشكل خاص إلى قضية الوجود " مجلة " الصادرة في أيلول 2011 ، والتي يقدم قسمها الذي أخرجه لوران مينيون دراسات تقارن بين الآداب الكردية والتركية. ولكن أيضًا لدى مسلم يوجل" 2012 "، تأثير الأدب التركي على الأدب الكردي (السعداء ، الضحايا ، التعساء) سعداء "في وجدي أرباي (إشراف) ربيع عنيد. الأدب الكردي والكردستاني ، ستانبول ، التفاصيل ، ص. 462-480

أوتور

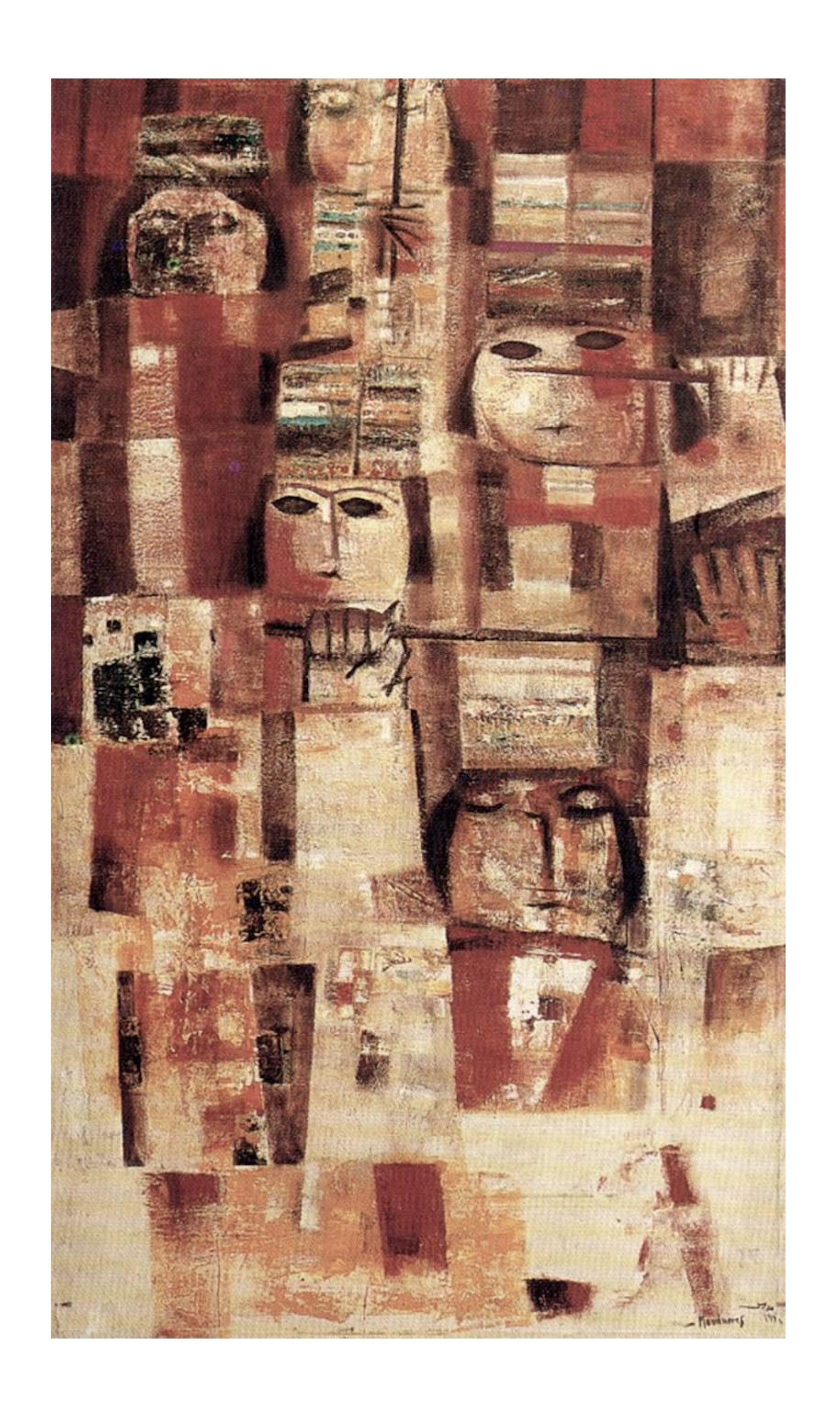
كليمنس سكالبرت يوجيل

جامعة اكستر

المعهد الفرنسي لدراسات الأناضول ، إستطنبول*

*- Clémence Scalbert-Yücel:La littérature kurmandji de Turquie comme une littérature de résistance, books.openedition.org

ملاحظة من المترجم: بصدد مفهوم " أدب الكرمانجي " والذي ورد النص باسمه، هو تعبير عن الأدب الكردي المكتوب بالحرف اللاتيني، واللهجة الكردية المعتمدة لدى كرد " تركيا "، وتجد امتداداً لها لدى كرد " سوريا ".



"جدائل الضباب" (Kezîyên mijê)

للشاعر سيف داود (لوند داليني)

مقدمة للشاعر إبراهيم اليوسف:

ينتمي الشاعر سيف داود (لوند داليني) إلى عالم هؤلاء المبدعين، متعددي المواهب، وذوي الحضور في كل منها على حدة، فهو الشاعر، وهو السارد، كما هو الفنان التشكيلي، بالإضافة إلى المرتبة العلمية التي عمق خلالها دراسته الأكاديمية، في أحد الاختصاصات المرموقة في عالم النفط، وغير المتقاطعة مع عالم الأدب، ناهيك عن أنه ذلك الأكثر حضوراً في عمق الحياة الاجتماعية اليومية، من حوله، وكأني به قد رهن نفسه لمعادلة ذهبية وراح يسوي بين أطرافها، بالرغم من كل المصاعب التي يدفع ثمنها من راحته، وهل أتحدث– هنا– عن اللغات التي يجيد الكتابة بها أو يستطيع أن يترجم منها وإليها؟، ففي هذا كله ما يدعو إلى الاندهاش من قدراته العالية.

أعرف الصديق د. لوند منذ عقود، وأعده أحد هؤلاء المبدعين الحقيقيين الذين يتمتعون بكاريزما روحية حياتية وجدت معادلها في ما وقع بين يدي من إبداعاته، لاسيما في حقل الشعر الذي يكتبه بأشكاله المتعددة. بأشكاله التي تنوس بين امتلاكه لأدوات القصيدة التقليدية وبما يخطو به في عالم الحداثة، بل إنه ممن يكتبون النص المكثف بالإضافة إلى النص ذي النفس الملحمي، وفي كل هذا ما ينم عن براعته في سلاسة المفردة، ومطواعيتها بين يديه، شأن من يمتلك معجمه اللغوي، ولا يرى غضاضة في توظيفها ضمن السياق الذي يريد لتخرج عن إطار معجميتها وتتفاعل في مختبره الفني كشاعر ممتلك لهذه اللبنة الرئيسة في معمار النص الشعري، وهوما يسجل له.

لوند داليني، متعدد المواهب، أو متشظيها، لا يستطيع أن يرى ذاته إلا في أتون ألهبة معادلته المضرمة، وهذا ليس إلا مجرد ترجمة لروح ذات خصائص متعددة، هي

الأخرى. روح تسعى إلى أن تقدم أوراق اعتمادها في أكثر من حقل إبداعي، باعتبارها ترى الفنون مجرد عالم واحد. عالم متداخل. عالم متكامل. عالم عذب لا يمكن لإيقاعات روحه المتأججة هذه أن تهدأ إلا عبر توزعها على مساحات خريطتها، في الشكل الذي ارتأته، وغدا كل منها بمثابة رئة لهذا المبدع، ليكون من عداد الذين لا يمكن لهم أن يتنفسوا إلا عبر هذه الرئات مجتمعة، من دون أن يكون أحدها على حساب الآخر، وهنا تكمتن فرادة لوند.

ثمة وفاء جلي سرعان ما يستكشفه من تمضي به قصيدة الشاعر، إنه وفاؤه هو مع عالمه الذي يعيد صياغته، بل هو وفاء لعالمه الواقعي الذي يعاد تشكيله في القصيدة، لتكون القصيدة صدى الواقع. صدى رؤى الشاعر. صدى روحه. صدى لحظته. صدى أرواح جمهرات ذويه من حوله، وهو يتقدم الحلبة، يلهج بأسمائهم، ليكونوا أبطالاً في هيئة أمرئ واحد، أو امرءاً واحداً في هيئات كثيرين. إنها روح الشاعر التي تنذر ذاتها لتكون سفيرة للآخرين، بما يموضع هذه القصائد في جبهة لا تتلكأ في عناوينها، من دون أن تتردد في ذلك. إننا هنا أمام هوية هذه القصيدة تحديداً.

هذه المداخل برمتها، بل وسواها من مداخل أخرى حاولت أن أركنها بعيداً، استذكرتها، وأنا أنتهي من قراءة نصوص مجموعته الجديدة التي أقدمها "جدائل الضباب" (Kezîyên mijê)والتي اجتذبتني فضاءاتها، لأجد ذلك الشاعر الذي لا يخيل إلى قارئ النصوص . نصوص مجموعته، إلا وأنه أمام ناص ماهر يستطيع أن يوصل إليه ذبذبات روحه على امتداد الشريط اللغوي للمجموعة، وهو يتنقل بين متوالية المحطات الكثيرة، وكأنه أمام كرنفالات عديدة تتراءى أمام عينيه على منصات عديدة، تستحضر أطيافاً هائلة تشكل عوالم تتراوح بين ما هو واقعي وما هو متخيل، إذ لا يفتأ الشاعر يروي سيرة ألم وحلم، من دون أن يتوانى عن اشتعالات روحه التي يكتوي بها، وهو يوازن بين ما هو جمالي وما هو رؤيوي، باعتباره في النهاية من هؤلاء المبدعين الذين لا يتوانون عن الانهمام بمتلقيهم، ليُتوئِمْ بين أنثاه ووطنه. يُتوئِمْ بين ذاته ومحيطه،

من أجل قصيدة يحدد شروطها ضمن المجموعة، ولا يتوقف عندها، ليطور أدواته ورؤاه الجمالية في نصه المقبل.

خلال نصوص مجموعته هذه تظهر جلياً مهارة الشاعر في رسم صورته الشعرية، إذ يحضر لوند التشكيلي بمهرجان ألوانه التي يعيد خلقها على يديه، وهو ما يمكن تلمسه لدى هؤلاء التشكيليين الشعراء، أو الشعراء التشكيليين، أي هؤلاء الذين يجمعون بين الريشتين: ريشة الرسم وريشة الكتابة، أو الريشة والقلم، لا ضير، ولعل هاتين الريشتين تجتمعان في ريشة واحدة لتكون هناك لوحته التي تكرس حضورها، كما قصيدته التي تقدم ملامحها، ما يجعل النص لديه لوحة، كما يمكن اعتبار لوحته نصاً مفتوحاً على آفاق الشعر.

ثمة مخاطب في نص الشاعر. إنها أنثاه، تلك، التي تنتظر على بعد صدى صورة شعرية، يلهج باسمها، بصيغ عديدة، وفي هذا ما يعيد الاعتبار لبعض أدوات النص الشعري الحديث الذي لما ينفصم بعد من حاضنته الشعرية- القصيدة التقليدية- التي يجيد كتابتها، وإن كنا نجد لغته تمضي نحو حداثيتها، من خلال صياغاتها المكثفة، والجديدة. كما أن المخاطب قد يكون آخر غير الأنثى: جمهرات مرئية، غير مسماة لكنها معروفة، أو صورة وطن متخيل. وطن واقعي ملتهم في بطون حيتان الخرائط الطارئة، بعد قيامته الأولى.

عوالم قصيدة لوند هي الأخرى تتعدد، إذ إنه يكتب عن تفاصيل لحظته، حيث الذات الحاضرة. الذات التي ترصد، أو لنقل ترسم، أو تعزف، كما أن الآخر. الآخر الذي هو الذات نفسها تدخل في إطار حوارية لا تفتأ أحوالها تظهر تترى، لنكون في حضرة آلام تكاد لا تنطفئ هي الأخرى، ما خلا هاتيك الأوقات التي تهطل غيمات الحلم. غيمات الحب. غيمات الأنثى التي تظهر من حبر القصيدة بقامتها النعناعية، تراقص جمهرات صور قصيدته، تعده بفردوسها القريب، بعيد إرث من الخيبات، والطعنات، والانتظارات.

ما يسجل للوند، في قصيدته، كذلك، أنه من عداد هؤلاء الذين يجمعون بين الموسيقا الداخلية والخارجية في نصهم الشعري. الموسيقا الداخلية التي تنشأ من خلال هارموني كيمياء العلاقة بين المفردة والأخرى ضمن فضاء الصورة، ومدى توظيفها في بناء القصيدة، ودورها الجمالي والدلالي، بالإضافة إلى تلك الموسيقا الخارجية التي تترجمها أذنه، ما يضعنا أمام إيقاع أوكستري هو-في الأصل- نتاج تفاعلات الأدوات المعتمدة برمتها، والتي تحيل إلى ناص متمكن من لبنات عمارته، يشيدها، كما يريد، بحيث نجد هذه التنويعات ضمن إطار المجموعة.

وأخيراً، فإن مجموعة لوند داليني هذه تشكل خطوة جديدة في تجربته الإبداعية التي أعرف بعض ملامح بداياتها، فهي بهذا إضافة جديدة إلى تجربته التي بدأها من خلال نشر نصوصه المتفرقة في بعض الوسائل المتاحة قبل أن يضمها بين غلافي مجموعته الأولى "جدائل الضباب" والتي صدرت في العام 2019، كما أنها إضافة مماثلة إلى مكتبتنا الكردية التي باتت تزدهر بوتائر أعلى بعد أن أتيحت لها أسباب الازدهار، في عصر تطور عالم النشر، بل وثورة الإعلام والتكنولوجيا، بعد أن حور مبدعنا وإبداعنا، وثقافتنا، وكان مجرد ضبط قصيدة مكتوبة باللغة الكردية في حوزة شاعر-ولو أنها قصيدة حب- ما يدعو إلى اعتقال صاحبها، وبالرغم من ذلك فإنه ومنذ جكر خوين، ومروراً بالأجيال التالية ومنهم لوند داليني كتبوا قصيدتهم ونشروها، متحدين آلة الرقابة. وها نحن الآن، نرى، أن ثقافتنا تنتصر، وأن إبداعنا ينتصر.

خريف 2019 مدينة ايسن/ ألمانيا.

وطني

Welatê min

سيف داود (لوند داليني)

ترجمة الشاعر: هادي بهلوي

على عتبة تاريخك

دفعت ضريبة حياتي

وفي بحر سمائك غاصت سفينتي

حدود انتكاستي اكتوت في شمعة قامتك

وذبلت أوراق نرجس رقصات القلوب

وعرضت للقتل

وفي عتمة أزقتك

وتحت قطرات وكف الجدر ودلف المزاريب

انسلت الروح من الجسد

ودخلت في زوبعة أصنامك

نجوم سمائك اشرأبت

وأطلت برأسها على هضابك وأصقاعك

ثم هوت متلاشية ببرود

روائح شياط الحرائق تعبق

والدخان المتصاعد يومض معه

على كامل جسدك

لجمت كل لغة ولهجة يعرفها قلبك

وانفطمت في خضم أحلام سوداء

انعكست حركة مراجيح الدنيا

مزقت جسدك اربا اربا....

واستمرت في الدوران بلا توقف

شظايا الحدود مزقت قلبك وروحك

وغارت في شرايينك بعيدا بعيدا....

نحو الأعماق ...

مدن قلبك غيرت أسماؤها وعناوينها

وحطت أسماء غريبة رحالها

بدلا عنها

تمزيق قلبك

لم يشف غليل حقدهم

ظمؤهم لامتصاص دمك

يدفعهم الى مزيد من المعاهدات والاتفاقات

العنصرية؟!

تعالى همس التعطش لوحدة قلبك

وطرق الهمس أسماع مستحرسي ترابك

فلم يرق لهم ذلك.

وانتعشت

أحلام أطفالك الصابرين

وفي السماوات قاربت أهازيجهم

وتصفيقاتهم بين النجوم

وفي نهاية توهجك

مغزل الانبعاث ينسج بساطا لتكية

تحضن الصليب

ولالش فيها

ان بعث اسمك ينبض بقوة

وتقاسيم خط الحدود قد أقيمت حلقاتها

وراحت ترقص الحداثة على أنغامها

وعلى صدرك تعثرت سنابك خيل الأعداء

ورأت حلم ليلة (جارجرا) وتأملتها بذهول!

ضعف قلبك قارب النهاية

واتلفت عقد الجرح وأربطته واندمل

فلا خوف عليه من الانتكاس

طبيب قلبك أدرك التشخيص

أعطى وصفة الحداثة

والانبعاث

اندفنت أحلام الأعداء

واندثرت تحت التراب

القامشلي 8 حزيران 2008



Têhna reşaya çavên te

دفء سواد عينيك

سيف داود (لوند داليني)

ترجمة إبراهيم محمود

حينما سواد عينيك غمرني

بموجاته

التأم جرح القلب

تبرعم السوسن في سمائي

وأينع مرتين

في محتوى عينيك

أمنيات قلبي

زهت وازدهت

وبدأ فارس الهيجا

في وهدة تينك الأفعيين

يعدو غدوا ورواحا

وبدا دفء عينيك يتكثف

والألق يتوهج

وهوت السفينة في لجة الظلمات

على غير هدى

طائر الرخ كان يجوب حدود الآفاق

بتمامها

لوحة معنوياتك في النزال الأول

شلت قواي مرات ثلاثا

وهجعت أوردتنا مسترخية واهنة

في وئام الأشقة

وهبط طائر الرخ من عليائه

للمرة الثانية

في نزال آخر

حيث كان حماسك

يفتر قليلا قليلا

ليهمد في النهاية

من شواطئ أذنيك

الى خلجان قدميك

همدت القبلات

وجمدت

توارى دفء سواد عينيك

واستوت سفينتك

وحللت

القبطان

القامشلي 2009-03-25

خروف دِلبر

قصّة: نارين عمر*

ترجمة: صبري رسول**

عندما تمتزج الأمنيات والقرارات في حقلٍ واحد، في ساحة الرؤية الذاتية (الأنا العليا) يعتقد المرءِ أنه وحده صاحب الحق والإنتاج. لذلك ينضمّ إلى أمواج التبعية، بدون تفكير، أو من دون أن تتمكّن الحقيقة من إقناع فكره، وتكشفُ له أنّ المواقف ليست من نصيبه فقط، بل أنّ محبي الحياة يحبون المواقف.

دلبر ذات القلب الطيب، الشّغوف بالأمل؛ يبدو أنّه قد دُوّن على جبينها الانتظار المأمول، وعاهدت نفسَها بأنْ تقدّم الخروف، المُعلَّم بإشارة خاصة، ضحيةً وتعلن للأقارب والجوار بخطوبتها إذا رجع حبيبها من الغربة سالماً. لذلك خطفت خروفاً صغيراً من حضن أمها المسكينة، كلصٍ في ليلة عاتمة، وعلَّمتْه بإشارة حمراء ليُصبح ضحيةَ عودة حبيبها المسافر، وأخذت تهتم بالخروف ذي الدلال والدلع كاهتمام أمٍ بطفلها الرضيع، تعتني به وتحميه، حتى باتت الخراف الأخريات تغار منها، تحاصرها، وتحرمُها من أشياء كثيرة، وتجعلها عاجزاً.

ومع مرور الوقت، تتوالى الأخبار المضلّلة والمخادعة سريعةً كطلقات على مسمع الخروف المسكين، وتطنُّ في أذنيه، يقترب موعد عودة الحبيب، وبكل هدوءِ تُسَنّ له السّكاكين.

يبقى الخروف، المحاصَر، عاجزاً خاملاً، مُنطفِئاً، واسودَّت الدُّنيا أمام عينيه، ولاحظَتْ دِلبر أنّ وضعَه قد تغيَّر، لم يَعُد خروفها المدلّل المَرِح، ولم يَعُد يأكل ولا يشرب.

تساءَلت نفسَها عن أسباب تغيير وضعه، وتحسب ذلك في كلّ خطوة، في الشعور والتفكير. تابعته، وقعتْ نظراتها فجأةً عليه، وإذ به يحتمي بحضن أمّه، ودموع الاستعطاف والمَسْكَنة تهطل مدراراً.

دِلبر ذات المشاعر الدّافئة تشاهدهما بعمق، فتكاثرت عليها الهموم والمعاناة، وطغى على عيونها نومٌ مفاجئٌ، في ذلك الصّراع توسّع مخيالُها لترى بأنّ الخروف يخاطب أمه التي اشتعل قلبها ألماً بعدما اتّجه نحوها: أمي! أصحاب الحق والإنسانية، كيف يُشعِلون قلوبَ الأمهات ويشوونها على صفيح مصالحهم السّاخن ناراً وجمراتٍ.

الأمّ المهمومة جمعت الخراف الأخرى مع صغيرها النّاعم، وخبأتها بين قوائمها، ثم قالت: "خرفاني العزيزات، يبدو أنّ الطبيعة السّيكولوجية لدى الإنسان قد أرشدتْه إلى هذه الحقوق، ليتعامل وفق هذا السلوك مع الكائنات الحية الأخرى، وعندما منحه نظامُ الوجودية العقلَ والتفكير بدأ في الاستعلاء على الكائنات الأخرى المختلفة عنه، وحرّمها من حقوقها، واحتفظوا لأنفسهم بجميع حقوق الحياة واحتكروها.

كيف يجرحون قلوب الصغار بارتعاشات الخوف ليبرّروا لفعلهم مع قرابينهم بأقنعة وتبريرات، هل توجد القلوب في صدور البشر وحدهم، والكائنات الأخرى ليس لها قلوب، ومحرومة منها"؟.

الأم الحزينة تخبّئ الدموع في عينيها، وفي داخلها يغلي الكلام محروقاً بالقهر، وبالنار المشتعلة في داخلها. وفق مقاييس عدالة الطبيعة: نحن الحيواناتِ نختلفُ عن البشر، فالتمييز عند البشر، وطبيعتنا الخاصة تُظهران أنّهم يربوننا ويخدموننا يومياً، لنكون لهم أضحية يقدمونها للآخرين كرماً، وليبينوا لهم إحساسهم الدافئ في قلوبهم. أعرف أنّكم تفكرون بأنّ اهتمامَهم لنا يأتي لخدمة مصالهم الشخصية، لتحسين متاع حياتهم في الطعام. وأستطيع الجزم بأنّ الفكر والمعتقدات الدينية تقودهم إلى النظر إلى المساكين والضعفاء مثلنا كوقودٍ لهم. وتُبيحنا لهم طعاماً.

اندهشت دِلبر العاشقة، صاحبة المشاعر الرهيفة، من التفكير في الوجود الضبابي غير المعلوم، تخالُ نفسَها أمّاً والدّبة الغاضبة تلعب بصغيرها الذي وقع بين مخالبها. تُطلِقُ العنان لصرخاتٍ عالية، لكن لا أحد يستنجدها.

استيقظتْ مرعوبةً، بأنفاسٍ لاهثة متقطعة، وجدت نفسَها غارقة في أمواج التعرّق، بدأت تنظر حواليها بعيون مفتوحةٍ مغمضةٍ. تحايلت عليها مرآة الحقيقة فجأة، وإذا تماثل في ذهنها الخروف وأمه، كلوحةٍ أمام عينيها، مع ذلك كان الصّوت والصّدى يتبع الصّورة.

نعم يا دِلبر الحنونة! رغم أنه كان حلماً، وذلك القلب المحترق كالمشيمة التي يضمّ الجنين أصبح لك قبراً. لا أستطيع أن أقول أي إضافات عن الأم العاقلة الحنونة، وكلّ أمنيتي هي أن يحلم كل إنسان بالخراف المعلّمة بالإشارات الخاصّة.

ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

نارين عمر*: شاعرة وروائية سورية تكتب باللغتين العربية والكردية. صدرت لها تسعة كتب منها أربع روايات وثلاث مجموعات شعرية، ولها أكثر من عشر مخطوطات في مختلف المجالات.

من رواياتها: موسم النزوح إلى الغرب، أنفاس الحياة.

صبري رسول**: كاتب قصصي وناقد كردي سوري، صدر له أربع مجموعات قصصية، وله عدة مخطوطات منها كتابان في النقد السّردي قيد الطباعة.

النّصّ مترجم من الكردية

قصائد

مزكين حسكو *

الترجمة إلى العربية للشاعر إبراهيم اليوسف

المشهد – ١

أجل...

ضمني إلى صدرك

هكذا!

لا تخف

منذ ولادتي

وأنا وهذا الألم

توأمان.

المشهد– ١٤

كما المخادعين

–   تماما–

تركناك

هناك

غافية

فوق فوهة البركان

ومضينا

على حين خلسة

بعيدا!

تفاحة الحب

أسمعهم يرددون:

لقد أغوت حواء

حبيبها أدم

بقبلة

أبعدته بها عن الفردوس

لا

لا

ما يتوغل في أعماق المرأة

ليس إبليس

وإنما تفاحة الحب!

الشباك رقم–١–

إيه حبيبي!

هلا أدركت

أن الريح عاتية

ونوافذ قلبي رقيقة

جد رقيقة!

أبن آدم:

لا...

إنه لمن المحال

أن تكون هذه الكراهية

كلها

من صنيع ابن آدم

افتحوا عيونكم

إذا!

كي تتأكدوا

أن بعض ما نراه

في هيئة إنسان

ما هو في الأصل

إلا طائر قمام!

* شاعرة وكاتبة كردستانية، إضافة لاهتمامها بالنقد وقضايا المرأة.

تعيش في ألمانيا، وصدر لها 9 كتب باللغة الكردية.

خلاخيل الفضة وقصائد أخرى

حفيظ عبد الرحمن*

القصائد مترجمة من قبل الشاعر لتكون متاحة لقراء العربية

خلاخيل

على عرش زَبَد حليب الكاحل،

كانت،

سناجب مشاكسة،

تتسلق ثلج العمود العاجي،

تنحدر،

تتراكض ضاحكة،

خلاخيل الفضة،

كانت،

نواقيس دير جبلي،

تلتمع بصلوات العشق،

تقرع بفرح.

خلاخيل الفضة،

كانت،

عربات عشاق سومريين،

تسيل في "بلاد ما بين النَفَسين"،

تطير دون أجنحة.

خلاخيل الفضة،

كانت صدى قطعان الاغنام،

في مسالك مصايف جبل سيبان،

توقظ قناديل المساء،

أمام خيم الترحال،

وقصص الفروسية،

لم تكن تهدأ،

لم تكن تشعر بالكلل.

خلاخيل الفضة،

كانت تدغدغ أحلام المواويل،

في ازهار أمواج الفستان الرقيق،

تزغرد لتفتّح أزرازهم.

خلاخيل الفضة،

كانت،

تبتسم مع انعاسكات أناشيد الجسد،

تجوب وديان الليل،

تضحك من الاعماق.

خلاخيل الفضة،

كانت،

تفقد رشدها،

خلاخيل الفضة،

كانت،

تفقد وعيها،

خلاخيل الفضة،

وبتوقيت التماع نجم الصباح،

على وجه حرير الرغبات الناعسة،

كانت،

تتمرغ بمسك عرق الكاحل،

تتخدر ثملة،

وتتاااام مبللة.

هل تذكر؟

هل تذكر؟

تلك المناظر الطبيعية في حصة الرسم،

الجبل الشامخ الذي كان يرتدي قبعة من الثلج،

سجاد السهل الأخضر،

المزركش بكل ألوان الزهور،

هل تذكر؟

الشمس المتأججة كخبز تنور ذهبي،

السماء ذو الازرق الفاتح،

الموشوم بوريقات سحب بيضاء،

هل تذكر؟

العصافير، الشحرور، القبرات، الدوري،

الفراشات وهي تطير سكرى،

الوعول، الشّادن ترعى بمرح،

هل تذكر؟

النهر الأشبه بمنديل خصر فاتنة ريفية،

النهر المزنر بالقصب والنعناع،

يقسم اللوحة،

بين الجبل والسهل بخط منحن.

هل تذكر؟

الجسر الأبهى من قبلة بين ضفتي النهر،

الجسر الأشبه بقوس قزح،

الأشبه بالشفة العليا حين ضحكة.

لا زال،

الجبل،

السهل،

الشمس،

العصافير،

الغزلان،

النهر،

كلها تغطي مساحة اللوحة البهية،

فقط إنهار ذاك الجسر.

توأم النرجس!

تمثال من الزبدة الباردة،

على وجه أغنية كردية،

خارجة للتو من تنور العشق،

وأنا،

الوتر الاكثر هزالاً،

أرتجف على زند كمنجة باردة،

توأم النرجس!

قارة من المشتهيات،

بركان رغبات،

يفيض غلياناً،

تنضح دنان رحيقها،

بكل لغات اللذة.

وأنا،

الواد الأكثر عمقاً،

الأكثر نتظاراً،

والأكثرعطشاً.

توأم النرجس!

اوقيانوس قلق،

نوطة أمواجها،

تُفقد ايقاع،

خشوع الاستقرار.

وأنا،

قارب ثمل،

في حلقة رقص الهورزي*،

وحيداً،

أتلو صلوات الإبحار،

دون بواصل.

– – – – – –

*الهورزي: رقصة تراثية كودية.

"النافذة المطلّة على الحدود"

رائحة أنفاسي،

من دفء الداخل القلق،

تفاجئ،

أوهام زجاج النافذة،

بحقيقة الضباب.

في الخارج لا قمر في السماء،

لا نجوم أيضاً،

في الخارج نئيج الريح،

في الخارج رائحة الدم.

في الخارج لونان فقط،

يتقاسمان خزينة الليل:

الأسود،

والاحمر الغارق في اتساخ،

الرماديّ.

السماء،

طشت غسيل منكوس،

عناقد زبدها ثرية.

النجوم ملتحفة بمعاطفها الصوفية،

والريح تسوط الجليد.

في جهة بعيدة عن الاهتمام،

في جهة بعيدة عن الإعلام،

بعيدة،

عن الإنسانية،

تُذيب،

زخات المطر،

الدم المتناثر في أنحاء الجرح،

الدم المتدلي من الجرح كعناقيد حزن،

الدم المتخثر بقبعة الأمنيات،

تقطرها شيئاً فشيئاً،

على ثلج اليوم ما قبل الفائت،

وتمزّق،

خارطة ضباب الزجاج،

بدمعة أكثر ثراءاً،

من طلقة جندي تركي.

سحابة مالحة

في تلك الصبيحة كان كل شيء مبللاً:

البيوت،

الشوراع،

شرفات مكاتب الأحزاب،

كانت الاشجار مبللة،

كان الصراخ مبللاً،

الأنين مبللاً،

كانت الصحف يومها مبللة،

والصوت يبث مبلولاً،

من محطات الاذاعات،

حتى صور التلفاز كانت،

تقطر بللاً،

كانت الأدعية والصلوات أيضا،

تغوص في البلل،

نعم،

لا شك سيكون كل شي مبللاً،

حين يتبول القادة خيانة.

* كاتب وشاعر وناشط في مجال حقوق الانسان، تولد ١٩٦٥، قامشلو.

درس الاقتصاد في جامعة دمشق.



أوراق الدراسات

المرأة السورية مخاضات لم تنتهِ باتجاه "السيداو"

منى أسعد

محامية وكاتبة سورية

"عندما تثقف رجلاً تكون قد

ثقفتَ فرداً، وعندما تثقف امرأة فإنما تثقف عائلة بأكملها".

سقراط

تبنت الأمم المتحدة قضية الدفاع عن حقوق المرأة ورفع الظلم عنها، من خلال إقرار حقها بالمساواة التامة، وإلزام النظم السياسية بضرورة النص على المساواة بين الجنسين في تشريعاتها الوطنية، وتجسيد ذلك في مؤسساتها وأجهزتها، فالمرأة التي تمثل نصف سكان العالم، تشكّل بالضرورة نصف إمكاناته، وبالتالي فإن المساواة عدا عن كونها حق أساسي من حقوق الإنسان، هي ضرورة ملحة لتحقيق الرفاه والتقدم الاقتصادي، عبر الاستثمار الأمثل لكافة الطاقات والقوى البشرية في المجتمع.

الإعلان العالمي لحقوق المرأة

يُعد ميثاق الأمم المتحدة، المنعقد في سان فرانسيسكو يوم 26 /6/ 1945، أول معاهدة دولية تشير إلى المساواة بين الجنسين في الحقوق، حيث نص في ديباجته "... إيماناً منا بالحقوق الأساسية للإنسان، وبكرامة الفرد وقدره، وبما للرجال والنساء والأمم كبيرها وصغيرها من حقوق متساوية".

ثم جاء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في 1948/12/10، ليؤكد على مبدأ المساواة بين البشر، بغض النظر عن الجنس أو اللون أو الدين، الأمر الذي منح الحركة النسائية الدولية زخما واسعاً، تكلّل بإعلان الجمعية العامة في سنة 1975، بوصفها السنة الدولية للمرأة، ثم العمل في العام ذاته، إلى تنظيم المؤتمر العالمي الأول في المكسيك المعني بالمرأة، مما زاد من الاهتمام الدولي بقضية التصدي للعنف الواقع على النساء، والذي انتهى إلى وضع برامج وآليات للحد من العنف داخل الأسرة، فكان أن أصّدَرت الأمم المتحدة عام 1979 "اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة" أو ما يعرف اختصاراً ب"اتفاقية السيداو"، التي عُدّت بمثابة الإعلان العالمي لحقوق المرأة، والتي دخلت حيز التنفيذ عام 1981، محددة في المادة الأولى معنى مصطلح التمييز ضد المرأة بأنه: "أي تفرقة أو استبعاد أو تقييد على أساس الجنس، يكون من آثاره أو أغراضه توهين أو إحباط الاعتراف للمرأة بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في الميادين السياسية والاقتصادية

والاجتماعية والثقافية والمدنية، أو في أي ميدان آخر، أو توهين أو إحباط تمتعها بهذه الحقوق أو ممارستها لها، بصرف النظر عن حالتها الزوجية وعلى أساس المساواة بينها وبين الرجل".

صادقت على هذه الاتفاقية 189 دولة، والتزمت بمضامينها، الأمر الذي مكّن المرأة في أوروبا والغرب عموماً، من ممارسة دورها بفاعلية أكبر في الحياة الخاصة والعامة، وعلى كافة الصُعد، بعكس الكثير من دول العالم الثالث التي أبدت استجابات خجولة ومترددة حيال اتفاقية "السيداو" وملف حقوق المرأة بحجة الخصوصية المجتمعية أو التاريخية أو الدينية وسيادة القيم والعادات والتقاليد التي تتعارض مع هذه الاتفاقية الدولية.

سعت الأمم المتحدة إلى استدراك الأمر، فأصدرت في 3/15/ 2013، إعلاناً يحث الدول على إنهاء العنف ضد النساء والفتيات، مؤكّدة على "وجوب مكافحة كل أشكال التمييز بين الجنسين باعتبارها شكلاً من أشكال التمييز ضد المرأة، دون التذرع بالأديان والعادات"، وهو الإعلان الذي وصفته الأمم المتحدة "بالإعلان التاريخي لوقف العنف ضد النساء".

المرأة السورية والإعلان العالمي لحقوق المرأة

لم تكن معاناة المرأة السورية- تاريخياً- تختلف عما عانته نساء المنطقة العربية من جهل وأمية وسطوة العادات والتقاليد والأعراف الرجعية، المكرسة لثقافة السيطرة والاستبداد، باستثناء فتيات بعض العائلات الإقطاعية، وبعض عائلات البرجوازية التجارية الوليدة آنذاك، التي كانت قد دفعت منذ بدايات القرن العشرين، بأبنائها وبشكل أقل الإناث منهم، إلى التعلم سواء في مدارس السلطنة العثمانية في الأستانة، أو في مدارس البعثات التبشيرية، التي انتشرت في المدن السورية، الأمر الذي أدى، فيما بعد، إلى ظهور رائدات للنهضة النسوية في سوريا أمثال ماري العجمي وعادلة بيهم الجزائري وثريا الحافظ ونازك العابد وغيرهنّ كُثر، واللواتي عملّن على محاربة الجهل ونشر الوعي في المجتمع، من خلال الجمعيات النسوية والصالونات الأدبية أو عبر تأسيس الصحف والمجلات النسوية، إلا أن هذه المحاولات على أهميتها، ظلّت بؤراً متناثرة في فضاء عام اتسم بتردي الحياة الاجتماعية والفكرية عموماً، والذي وسمَ حياة الريف أكثر منه في المدينة، فأبقته أسير العادات والتقاليد الاجتماعية الموروثة منذ قرون، مما أضعف من دور وتأثير رائدات النهضة في الحياة العامة، وحدّ من قدرتهنّ على المشاركة في الحياة السياسية، ومع ذلك فقد تركن بصمة في التاريخ السوري، إذ ساهمت كتاباتهنّ ودعواتهنّ في دفع المرأة السورية للمشاركة بكثافة في التظاهرات ضد الاستعمار الفرنسي، وخاصة تلك التي خرجت ضد القصف الفرنسي لمدينة دمشق 1925.

ومع أن أول حكم عسكري جاء مع انقلاب حسني الزعيم بعيد الاستقلال عام 1949، لم يستمر أكثر من مئة يوم فقط، إلا أنه، وفي غَفلة من التاريخ، منحَ المرأة السورية حق التصويت، متجاوزاً بذلك الكثير من الدول الغربية، وإن كان هذا الحق لم ينعكس في تطوير البنية السياسية والحقوقية للمرأة السورية، إذ ارتهنت سوريا منذ ذلك الوقت، لمفاعيل الاضطرابات السياسية ولسلسلة من الانقلابات العسكرية، ما نزال حتى لآن نرزحُ تحت وطأة فسادها واستبدادها، باسم قانون الطوارئ والأحكام العرفية، وأخيراً قانون مكافحة الإرهاب، مع ما رافقها جميعاً من تعليق العمل بالدستور وفرض ثقافة القوة والسيطرة، بدءاً من الفرد والأسرة، وانتهاء بالمجتمع ككل، مع تكريس الثقافة البطريركية التقليدية، والنص عليها في الدساتير والقوانين المحلية، دون أن يمنع ذلك، النخبة الحاكمة وتحديداً بعد انقلاب البعث عام 1963، من التغني بشعارات براقة تمجّد التحديث والتطوير، وتؤكد على أهمية تمكين المرأة في الأسرة والمجتمع، دون أن تحمل هذه الشعارات أية أصداء في واقع المرأة سوى استمرار التجهيل والتهميش في إطار مصادرة المجال العام والحياة السياسية لصالح الطغمة العسكرية الفاسدة والمستبدة.

ولأن توق المرأة السورية إلى العزة والكرامة والحقوق المتساوية، لم يقل حدة عن توق باقي أبناء المجتمع السوري، فقد اندفعت المرأة إلى الشارع منذ اللحظات الأولى لانطلاقة الثورة السورية، لتكون عنصراً فاعلاً ومشاركاً في ولادة غَدٍ سوري طالما حلمتْ به، ولتدّفعَ من روحها ودمها مثلها مثل شباب ورجالات الثورة أثمان الحرية والكرامة.

لكن نجاح نظام الاستبداد العسكري وداعميه الإقليميين والدوليين، في تحويل الثورة إلى حرب أهلية باسم الحرب على الإرهاب، استنزف، ولم يزل، كل طاقات المجتمع السوري، إذ أودت سنوات الحرب الهمجية الطويلة بمعظم معيلي الأسر من شباب ورجال، نتيجة الهجرة أو القتل أو الاعتقال أو التغييب القسري، أو نتيجة الإعاقات الدائمة، وقد سبق للأمم المتحدة أن أشارت إلى "ارتفاع نسبة النساء السوريات مقارنة بنسبة الذكور"، والتي بلغت بحسب مسؤول سوري نور الدين منى وهو مسؤول أممي سابق في منظمة الأغذية والزراعة العالمية، بأن هذه النسبة "بلغت 70-75% للإناث"*.

غيّر هذا الواقع الجديد في الأدوار النمطية للمرأة السورية، سواء ضمن البيت والأسرة أو ضمن المجتمع، فبالإضافة لما تعرضت له من اعتقال وتعذيب وقتل وقنص وتغييب القسري، كان أيضاً التهجير والنزوح وفقدان الأمان والحياة الأسرية، فبات لزماً عليها القيام بمهام المرأة والرجل معاً، في حماية الأسرة وتأمين متطلباتها والعناية بأفرادها، الأمر الذي دفع بها للخروج إلى سوق العمل.

وبسبب افتقار الشريحة الأكبر من النساء للمهارات العلمية أو العملية، فقد اضطررّن إلى امتهان أعمال كانت حكراً على الرجال لكنها لا تحتاج إلى مهارات خاصة، مثل العمل في تصليح السيارات أو غسلها أو الميكانيك، أو الدهان، أو العمل كبائعة بسطة، أو بائعة بمحل تجاري أو في تنظيف المنازل وأدرج البنايات...

في المقابل، تحصّنت نساء أخريات كثر، بقيم الماضي وتقاليده وأعرافه، فدفعن بأطفالهنّ الذكور إلى سوق العمل، وبطفلاتهنّ القصّرْ إلى بازار الزواج المبكر، والقبول بحالة الزوجة الثانية أو الثالثة أو حتى الرابعة، الأمر الذي حوّل أولئك الأطفال- ذكوراً وإناثاً- من ضحايا حرب إلى ضحايا استعباد واستغلال، فباتت الفتاة والمرأة السورية عرضة للاستغلال والابتزاز في سوق العمل، كما هي عرضة أيضاً، للاستبداد والتسلط والهيمنة الذكورية في أماكن تواجدها، وبشكل خاص مناطق النزوح الداخلي أو في مخيمات اللجوء في دول الجوار.

واكب هذا التغيير المهم في دور المرأة السورية وحياتها، ما يمكن تسميته وعيّ الضرورة، الذي أجبرها على تلك الأدوار والمسؤوليات والتجارب التي لم تكن بوارد خوضها سابقاً، أو مجرد التفكير بها، وربما كان لبعض منظمات المجتمع المدني والمنظمات النسوية دور ما في مساندة المرأة ودعمها، بحيث ساهمت تلك الظروف والتجارب في تشكّل وعي جديد لدى شريحة لا بأس بها من نساء سوريا، فبُتّن أكثر إدراكاً لذاتهنّ ولأهمية دورهنّ في حياة أسرهنّ، وبتّن يتطلعن إلى المزيد من الحقوق والحريات، وبمعنى آخر بتّن أكثر إصرارا على المساواة، لكن ذلك لم يترافق مع تطور موازي بالمفاهيم القانونية ولا بالقيم الاجتماعية السائدة، الأمر الذي شكّل عائقاً أمام تطور المرأة السورية وتمكينها فكرياً واجتماعياً، وهو الأمر الذي دفعنا إلى التساؤل، عن كيفية تمكين هذه المرأة من التمتع بما تستحق من إنصاف وعدالة، ومن أمان وكرامة؟

كان ردّ نَسويّو النظام ومروجي سرديّاته حاضراً: إن نظام البعث سبق وصادق منذ 26/9/ 2002، على اتفاقية "إلغاء كل أشكال التمييز ضد المرأة"، بموجب المرسوم التشريعي رقم 330، وهذا صحيح من حيث المعلومة، لكن هذه المصادقة، التي جاءت بعد قرابة ربع قرن على دخول الاتفاقية حيز التنفيذ عالمياً، لم تترافق مع أية دلالة قانونية أو ثقافية حقيقية، في واقع المرأة السورية وحياتها، بحيث يمكننا القول أن مصادقة النظام تلك، لم تكن سوى محاولة منه لتجميل صورته وتقديم نفسه إلى المجتمع الدولي والأسرة الدولية، على أنه نظام قابل للتحديث والتطوير ويُعنى بحقوق الإنسان.

لقد تجلّى موقف المشرع السوري من قضية المرأة السورية بوضوح، من خلال تضمين مصادقته على اتفاقية "السيداو" عدداً من التحفظات على أكثر من مادة، بذريعة تعارض هذه المواد مع أحكام الشريعة الإسلامية، أو مع قيم المجتمع السوري،

مما أفرغ الاتفاقية من مضمونها ومحتواها وحوّلها إلى مجرد حبر على ورق، لدرجة أن الحكومة السورية لم تُعنَ بتنفيذ شرط النشر في الصحيفة الرسمية المنصوص عليه في الاتفاقية، وهو الأمر الذي حال ولا يزال، دون تمكين الجهات الرسمية وعموم الجمهور السوري من الاطلاع على بنود الاتفاقية ومعرفة مضامينها، وحال بالتالي دون احترام مؤسسات وأجهزة الدولة لها، والتغاضي عن تنفيذ بنودها، سواء في المحاكم الوطنية أو لدى الجهات المعنية، الأمر الذي أثار أكثر من تساؤل:

*- ما هي القيمة القانونية للاتفاقيات الدولية بالنسبة للتشريعات الوطنية؟ وأيهما أولى بالتطبيق في حال تعارض القانون الوطني مع بنود اتفاقية دولية تكون سوريا طرفاً فيها؟

*- ما مدى قانونية التحفظات التي أوردتها الحكومة السورية على اتفاقية "السيداو"؟

في القيمة القانونية للمعاهدات الدولية:

تُعرَفْ المعاهدة الدولية: بأنها "الاتفاق الذي من شأنه أن ينشئ حقوقاً والتزامات متبادلة بين الأطراف المرتبطة، يحكم هذه الحقوق والالتزامات القانون الدولي العام..". وهذا يفيد أن تصديق الدولة على الاتفاقية يعني إقراراً منها بالتزامها بهذه الاتفاقية، ويحتم بالتالي على الدولة نشر مضمون الاتفاقية على الشعب والنص عليها في التشريعات الوطنية، بحيث تصبح الاتفاقية بمنزلة القانون الداخلي، وتُلزم سلطات الدولة باحترامها، كما يُلزم القضاة بتطبيق أحكامها من تلقاء أنفسهم، وفي حال وجود تعارض بين أحكامها والتشريعات المحلية، تكون الأرجحية لأحكام الاتفاقية كونها غدت جزءاً من القوانين الوطنية أولاً، ولكونها تعبيراً على انضواء الدولة ضمن منظومة الأسرة الدولية، ثانياً.

لم يجد هذا الحال تطبيقاً له في سوريا، التي خلت دساتيرها المتعاقبة من أي نص يُحدّد مكانة

المعاهدات الدولية من القانون الوطني، وإن كان ثمة قوانين صريحة بهذا الخصوص، إذ نصّت المادة 25 من القانون المدني السوري رقم 84 لعام 1949، على: "عدم سريان الأحكام المخالفة لمعاهدة دولية نافذة في سوريا".

كما أكدت على ذلك المادة (311) من قانون أصول المحاكمات المدنية رقم (1) لعام 2016، المنسوخة عن المادة التي تحمل الرقم ذاته، في قانون أصول المحاكمات السوري القديم رقم (84) لعام 1953، " أن العمل في القواعد المتقدمة لا يخل بأحكام المعاهدات المعقودة، والتي تعقد بين سوريا وغيرها من الدول في هذا الشأن".

وعلى ذلك سارت أيضاً محكمة التمييز (محكمة النقض)، عند إصدارها القرار رقم 23 لعام 1931، القاضي ب: "ليس لقانون داخلي أن يضع قواعد مخالفة لأحكام

معاهدة دولية سابقة له، أو أن يغير ولو بصورة غير مباشرة في أحكام نفاذها". ثم عادت وأكدت المحكمة ذاتها على نهجها هذا في الحكم الصادر عام 1980 الذي يقول: "عندما تصدر الدولة قانون بالانضمام إلى اتفاق دولي، أو معاهدة دولية، يصبح الاتفاق الدولي بحكم القانون الوطني، وتطبقه المحاكم الوطنية باعتبار أنه أصبح جزءاً من القوانين الوطنية، وليس لأن الدولة قد التزمت بتطبيقه". وأردفت المحكمة قائلة: "وعندما يتعارض النص الدولي مع القانون الداخلي يطبق الأول".

بناء على ما سبق يمكننا القول: صحيح أن الدستور السوري لم ينص صراحة على مكانة المعاهدات الدولية بالنسبة للقانون المحلي، لكن ما ورد من إشارات سواء في القانون أو في أحكام محكمة النقض، تشي بمكانة الاتفاقيات الدولية وسموها فوق القانون لكنها تبقى دون الدستور، لذلك عمد المشرع إلى التملص من نفاذ الاتفاقيات الدولية وعدم تطبيقها، متذرعاً بما ورد في القانون المدني السوري المذكور سابقاً، والذي يؤكد على ضرورة تعديل القانون السائد بقانون جديد، قبل سريان العمل ببنود الاتفاقية الدولية، إعمالاً لنص المادة الثانية منه: "لا يجوز إلغاء نص تشريعي إلا بتشريع لاحق، ينص صراحةً على هذا الإلغاء، أو يشتمل على نص يتعارض مع نص التشريع القديم، أو ينظم من جديد الموضوع الذي سبق أن قرر قواعده ذلك التشريع".

أدخل هذا الأمر النظام القانوني السوري، في حالة من الإرباك وتنازع القوانين، إذ بالرغم من وجود ما يفيد بسمو الاتفاقيات الدولية على القانون المحلي، إلا أنه لا يمكن إعمال بنود الاتفاقية ما لم يصار إلى إصدار نص قانوني يقضي بذلك، وإلا اعتبرت هذه المعاهدة غير نافذة دستورياً، وليس ثمة داع إلى نشرها في الصحيفة الرسمية أو عبر الإعلام، أو إدماجها في المناهج المدرسية، وعليه لا يجوز تطبيق أحكامها في المحاكم الوطنية أو سواها.

تأكيداً على رغبة النظام في الإبقاء على أحكام هذه الاتفاقية مجرد حبر على ورق، فقد جنح المشرع باتجاه رفض المصادقة على البروتوكول الاختياري الملحق باتفاقية السيداو، المعتمد من قبل الأمم المتحدة عام 1999، كونه أداة ضرورية لتفعيل وتطبيق الاتفاقية، ويسمح بسماع شكاوى الأفراد والتحقيق في الانتهاكات الجسيمة أو المنهجية للاتفاقية.

في القيمة القانونية للتحفظات السورية على اتفاقية السيداو:

بالرغم من إدراك النظام لعدم جديته في تطبيق أي من الاتفاقيات الدولية الموقّعة والمصدّقة من قبله، وإمعاناً منه في تضليل الأسرة الدولية، فقد عمد إلى تضمين اتفاقية "إلغاء كل أشكال التمييز ضد المرأة" عدداً من التحفظات لعدد من المواد، للحيلولة

دون نفاذها، الأمر الذي يستتبع ضرورة التوقف عند القيمة القانونية لهذه التحفظات، ومدى صلاحية الطرف الموقع في تضمين الاتفاقية الدولية ما يشاء من تحفظات؟

بداية، عرّف قانون المعاهدات (اتفاقية فيينا) الصادر عام1969، التحفظ بأنه: "إعلان من جانب واحد، أياً كانت صيغته أو تسميته، تعلنه الدولة عند توقيعها أو تصديقها أو انضمامها إلى معاهدة أو عند موافقتها عليها، وترغب من ورائه في استبعاد أو تعديل الأثر القانوني لنصوص معينة في المعاهدة، فيما يختص بتطبيقها على هذه الدولة".

يؤكد (قانون المعاهدات) بذلك أن الأصل هو القبول الجماعي لكافة أحكام المعاهدة، وأن ورود تحفظ على نص أو أكثر من نصوص معاهدة جماعية جائز، إلا في حالات محددة أهمها:

*إن كان التحفظ مخالفاً لموضوع المعاهدة والغرض منها، بحيث يصبح التحفظ وسيلة للتملص من الأحكام الجوهرية المنصوص عليها في المعاهدة أو الاتفاقية الدولية، عملاً بأحكام المادة (21) من اتفاقية فيينا التي تنص على "بطلان أي تحفظ ينافي موضوع الاتفاقية وغرضها"، وعلى ذلك أكدت المادة 28 من اتفاقية (السيداو)، القاضية بعدم جواز إبداء أي تحفظ يكون منافياً لموضوع هذه الاتفاقية وغرضها.

وبالعودة إلى التحفظات التي أوردها المشرع السوري على اتفاقية "إلغاء كل أشكال التمييز ضد المرأة"، ودراستها سنجد أنها تنافي جميعاً موضوع الاتفاقية وغرضها:

أولاً: المادة 2:

اشتملت هذه المادة على ستة فقرات، نصت في مجملها على وجوب إلغاء أي نص دستوري أو تشريعي أو قانوني يشكّل تمييزاً ضد المرأة، ووجوب قيام الدولة باتخاذ الإجراءات الكفيلة بضمان الحماية القانونية للمرأة على قدم المساواة مع الرجل، وبالتالي ضرورة الامتناع عن أي ممارسة تمييزية في المؤسسات العامة والخاصة.

إذاً، تقتضي هذه المادة بالتزام الدولة المصدقة على الاتفاقية، بوجوب تعديل التشريعات والقوانين بما يحول دون أية ممارسات تمييزية ضد المرأة، في جميع نواحي الحياة المجتمعية، مع توفير آليات الحماية القانونية عن طريق المحاكم الوطنية ذات الاختصاص، وبمعنى آخر التزام الهيئة التشريعية في الدولة بالنص قانوناً على تجريم التمييز والعقاب عليه، من هنا جاء تحفظ الحكومة السورية على هذه المادة.

غير أن مطالبات المنظمات المدنية والنسوية السورية المتكررة، ومناشدات المنظمات الحقوقية الدولية للحكومة السورية بضرورة رفع هذا التحفظ لتعارضه مع نص المادة (21) من قانون المعاهدات الدولية، والمادة (28) من اتفاقية "السيداو" ذاتها، اضطرار المشرع إلى إصدار المرسوم التشريعي رقم 230 لعام 2017، القاضي برفع هذا التحفظ، شريطة -عدم تعارضه مع أحكام الشريعة الإسلامية- التي نص

عليها الدستور في المادة الثالثة/ الفقرة الثانية: "الفقه الإسلامي مصدر رئيس للتشريع".

بذلك يكون المشرع قد نجح في رفع التحفظ عن المادة الثانية، مع الإبقاء عليه في الوقت ذاته، بذريعة بتعارضه مع أحكام الشريعة الإسلامية، وإن كان الهدف الأساس هو الحفاظ على استمرارية الثقافة التقليدية المكرّسة للهيمنة والاستعباد في المجتمع مهما تعددت مصادرها، تلك الثقافة التي اعتمدتها حكومات البعث الدكتاتورية المتعاقبة رغم ادعائها العلمانية واليسار، بحيث أحجمت عن إجراء أي تطوير حقيقي في الحياة المجتمعية السورية، أو الإقدام على أي تعديل جوهري لأهم قانون ينظم حياة وحقوق المرأة في الأسرة والمجتمع، ألا وهو قانون الأحوال الشخصية المستمد أحكامه من قانون حقوق العائلة العثماني الصادر سنة 1917، وكتاب الأحكام الشرعية لقدري باشا الصادر سنة 1883، بكل ما تتضمنه تلك الأحكام من مواد تمييّز وعنف ضد المرأة، وما تتضمنه من تعارض مع نصوص عدة في الدستور السوري ظاهرياً، لأنه معطل منذ قرون، فالمادة (19) منه تقضي ب: "يقوم المجتمع في الجمهورية العربية السورية على أساس التضامن والتكافل واحترام مبادئ العدالة الاجتماعية والحرية والمساواة وصيانة الكرامة الإنسانية لكل فرد"، كذلك نص المادة (33/ 3) التي تقول ب: "المواطنون متساوون في الحقوق والواجبات، لا تمييز بينهم في ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة".

ما من شك أن تذرع المشرع بعدم رفع التحفظ في حال تعارضه مع أحكام الشريعة الإسلامية، يشكّل استخفاف جديّ بمبادئ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والاتفاقيات العالمية ذات الصلة، علماً أن المشرع ذاته، لم يجد غضاضة في الخروج عن أحكام الشريعة الإسلامية المثبتة في النص القرآني، ومخالفتها عند تحديثه أحكام الزنا والقتل والسرقة، تلبية لتطور الحياة في المجتمع.

ثانياً المادة 9:

نصت الفقرة الثانية من هذه المادة على: " تمنح الدول الأطراف المرأة حقاً مساوياً لحق الرجل فيما يتعلق بجنسية أطفالهما".

لم يأت تحفظ المشرع السوري على هذه الفقرة، نتيجة تعارضها مع مبادئ الشريعة الإسلامية ولا مع قيم المجتمع السوري، وإنما لتعارضها مع محتوى المادة 3 من قانون الجنسية، التي تحرم على الأم السورية المتزوجة من غير سوري، من حق منح جنسيتها لأبنائها، في حين تمنح الدولة هذه الجنسية لمن وجد على الأراضي السورية من لأطفال اللقطاء أو مجهولي النسب.

من نافل القول أن النص الوارد ذكره في المادة (3) من قانون الجنسية السوري، صيغ استجابة لأسباب سياسية خاصة بالنظام السياسي السوري، لا مجال للتطرق

إليها هنا، وإن كان الأخير لا يزال يحرص على استمراريتها، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، فأن إهدار النظام السوري لمبدأ فصل السلطات، قيّد إرادة المشرع في رفع التحفظ عن هذه الفقرة من الاتفاقية، بالرغم من إدراكه لما تشتمل عليه المادة (3) من قانون الجنسية السوري من انتقاص لكرامة المرأة السورية وحقوقها الإنسانية، ولما يحمله هذا التحفظ من تعارض مع مبادئ حقوق الإنسان، وخصوصاً نص المادتين (7 و8) من اتفاقية حقوق الطفل، اللتان تؤكدان على "حق الطفل فور ولادته في الاسم واكتساب الجنسية، ومعرفة والديه وتلقي رعايتهما". وعلى "احترام حق الطفل في الحفاظ على هويته بما في ذلك جنسيته، واسمه وصلاته العائلية...".

ثالثاً المادة 15 فقرة 4:

"تمنح الأطراف الرجل والمرأة نفس الحقوق فيما يتعلق بالقانون المتصل بحركة الأشخاص وحرية اختيار محل سكناهم وإقامتهم".

نلاحظ من خلال هذا التحفظ حرص المشرع السوري على تكريس الثقافة الذكورية التقليدية القائمة على تسلط الرجل ودونية المرأة، وتأبيده نص المادة (70) من قانون الأحوال الشخصية، التي تُلزم المرأة بالإقامة في مكان إقامة الزوج، إلا إذا اشتُرط في عقد الزواج غير ذلك، أو إذا وجد القاضي سبباً يحول دون سفر الزوجة، الأمر الذي حال ولا يزال، دون تمتع المرأة بالاستقلالية وبالحرية الشخصية، عبر حرمانها من حق التنقل وحرية الحركة والحق في اختيار مكان سكنها وإقامتها، بذريعة احترام عادات وتقاليد المجتمع، بالرغم من تعارض ذلك مع نص المادة 3/33 من الدستور السوري، آنفة الذكر، كذلك التعارض مع نص وروح المادة 23 من الدستور التي تشير على "تشجيع الدولة لمساهمة المرأة الفعالة والكاملة في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية.."، كما يتعارض هذا التحفظ أيضاً، مع ما ارتضته الحكومة السورية على نفسها من التزام، عندما وقعت على وثيقة "مبادئ حقوق الإنسان" والبروتوكولات المنبثقة عنها.

رابعاً: المادة (16):

أكدت الفقرات (ج- د- و- ز من البند الأول) على المساواة في الحقوق الإنسانية بين المرأة والرجل، فيما يتعلق بتنظيم عقد الزواج وفسخه، واختيار اسم العائلة ونوع العمل والمهنة، كذلك فيما يتعلق بالولاية والوصاية والقوامة على الأطفال.

تحفظ المشرع السوري على هذه النصوص، بذريعة تعارضها مع أحكام الشريعة الإسلامية، علماً أن العديد من الدراسات الفقهية تؤكد عدم وجود تعارض مع الأحكام الشرعية المثبتة، وإنما يكمن التعارض فقط، مع بعض الآراء الفقهية في الإسلام، الأمر الذي يفيد بعدم وجود مانع شرعي يحول دون رفع هذه التحفظات، وأن إصرار المشرع في الإبقاء عليها ما هو إلا تعبيراً عن رغبته في الإبقاء على ثقافة التسلط

والقوة مهيمنة على أوجه الحياة القانونية والمجتمعية، بالرغم مما يشكله ذلك من انتهاكاً صارخاً لمبادئ الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والعهدين الدوليين.

في هذا السياق جاء التحفظ على البند (2) من المادة ذاتها، القاضي بمنع زواج الأطفال، بذريعة التعارض هذا النص مع أحكام الشريعة الإسلامية، وخصوصية المجتمع السوري. في حين أن المشرع يدرك بدقة، حجم الآثار السلبية المترتبة على زواج الأطفال، سواء فيما يخص الأسرة أو فيما يخص المجتمع، وأنه بإبقائه على هذا التحفظ، إنما يكرّس، بقوة القانون، قيم المجتمع التقليدي البطريركي هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، أنه يؤمن الغطاء الشرعي لجريمة الاستغلال الجنسي للأطفال، ويشرّع لها تحت مسمى"عقد زواج"، وهذا كله يتعارض مع نصوص الدستور، ومع مبادئ حقوق الإنسان والبروتوكولات المرفقة بها، والاتفاقيات الدولية المصدقة من الحكومة السورية، كاتفاقية حقوق الطفل واتفاقية مناهضة كل أشكال التمييز ضد المرأة.

خامساً: المادة 1/29:

نظمت هذه المادة آلية تسوية الخلافات الناشئة أو التي تنشأ، حول تفسير أو تطبيق الاتفاقية، كما مكّنت الأسرة الدولية من ممارسة سلطتها، لنفاذ الاتفاقيات الدولية روحاً ونصاً، على صعيد القوانين والأنظمة المحلية، من خلال اللجوء إلى محكمة العدل الدولية، من هنا كان تحفظ المشرع على هذه المادة بقصد الحيلولة دون لجوء المنظمات النسوية ومنظمات المجتمع المدني، إلى الأسرة الدولية وطلب مساعدتها في تطبيق الاتفاقية.

نتيجة لكل ما سبق، يمكننا القول: أن مصادقة النظام السوري على اتفاقية (السيداو) بكل ما تضمنته من تحفظات، لم تكن بهدف الاعتراف بأهلية المرأة السورية أو العمل على تمكينها من التمتع بحقوقها الإنسانية كاملة مثلها مثل الرجل، وإنما جاءت مصادقة النظام على هذه الاتفاقية مثل ما سبقها من اتفاقيات ومعاهدات دولية، بقصد ذر الرماد في العيون، ووضعها في الأدراج. والإبقاء على واقع المرأة المذري والواقع الاجتماعي المتخلف عموماً، لذا فأن تمتع المرأة السورية بالمساواة التامة وبالكرامة الإنسانية، تقتضي بداية تفعيل الإعلان العالمي لحقوق المرأة بكل مضامينه، وهذا يقتضي بالضرورة إيراد نص في متن دستور سوريا المستقبل، يكرس مبدأ المساواة بين الجنسين ويجرم مخالفته، الأمر الذي يقضي بضرورة إلغاء نص المادة (2/3) من الدستور، لما تتضمنه من تكريس للتمييز والتهميش ليس بين الجنسين فحسب، بل بين أبناء ومكونات المجتمع السوري الغني بتنوعه، ولما تمثله من أداة للإبقاء على تخلف وجهل المرأة وأميتها، عند ذلك فقط، يُمكننا الحديث عن إلغاء قانون الأحوال الشخصية ومواده التمييزية ضد المرأة، واستبداله بقانون أسرة عصري قائم على المساواة وحقوق المواطنة، ومستمد أحكامه من مبادئ الإعلان العالمي لحقوق

الإنسان، والاتفاقيات الدولية ذات الصلة، وهو الأمر الذي سيمكّن المرأة السورية من ممارسة دورها الاقتصادي والاجتماعي والفكري والسياسي بفعالية ومسؤولية، وسيساهم بالتالي في تحقيق التنمية المستدامة في المجتمع، لكن لا بد من الاعتراف أن تحقيق كل ذلك يحتاج إلى مقومات ليس أقلها وجود مجتمع مستقر ساع إلى التغيير، ووجود حامل سياسي مؤمن بضرورة هذا التغيير وساع إلى تحقيقه، إضافة إلى دعم المنظمات المدنية والنسوية الفاعلة والمؤثرة والقادرة على المشاركة في إحداث هذا التغيير والارتقاء بالمجتمع السوري إلى سوية المجتمعات المدنية المتقدمة.

*****

- "الآثار الاجتماعية - الاقتصادية على المرأة السورية في ظل الحرب" دراسة: نور الدين منى "الناس نيوز" 28 سبتمر 2020.



عن التفاؤل والتشاؤم:

من ملك الحيرةِ إلى كانديد ثمّ هابرماس

موفق نيربية

كاتب وباحث ومعتقل سياسي سابق

من الطبيعي أن يبدو المتفائل أقلّ فطنةً من المتشائم، أو أن الثاني أقلّ حماقةً من الأول. يظهر الأمر جلياً على الأخصّ عند تثبيط همم المقدمين على أمر والمنخرطين فيه بحماسة واندماج قد يكون ذاهلاً عمّا حوله أحياناً. في العقد الأخير انتعشت هذه الظاهرة كثيراً، وازدادت حدّتها وتباعد طرفيها إلى حدٍّ مزعج. هنالك بين السوريين من يتفاءل بقرب انتصار ثورتهم وسقوط نظام الطاغية، وهنالك مَن يتشاءم ويقول إن ذلك قد انقطع وأصبح حلماً بعيد المنال.. على الأقلّ، يمكن ملاحظة تنامي عدد مَن يقولون "ألم أقل لكم؟!"؛ ليظهر "البوم" في النتيجة أكثر المخلوقات حكمة ومعرفة.

لنبحر قليلاً في التشاؤم والتفاؤل إذن، ليس بعيداً عن الشاطئ، في المنطقة ما بين الهزل والجد...

فأجدادنا كانوا أيضاً مهتمّين بهذه المسألة كغيرهم من الأعراق، التي تتقارب تواريخها في هذا الخصوص وتتشابه في الأعمّ الأغلب. وكانت قصة النحس والفأل لدى المنذر بن ماء السماء– ملك الحيرة– من أوائل القصص التي ترددت في أسماعنا منذ الصغر. تتلخص تلك القصة في أن ذلك الملك– على قياسات الصحراء– قد قام بقطع رأسي صديقيه العزيزين بعد أن لعبت الخمرة برؤوسهم جميعاً في إحدى الليالي، فدفنهما في اليوم التالي، وبنى لهما قبرين فاخرين أسماهما بالغريّين. جعل لنفسه بعد ذلك يومين

في العام، أحدهما للنحس وثانيهما للسعد، في أولهما يقتل أول من يظهر عليه من الصحراء ثمّ "يُغرّي" بدمه القبرين، وفي ثانيهما يجزي ويكرم أول من يخرج عليه.

كان هنالك يومذاك التطيّر، والاستقسام بالأزلام، ثمّ جاءت الاستخارة في الإسلام لتحلّ مكانهما. ولدى الشعوب الأخرى كان شيء من ذلك عبر التاريخ مختلف في بعض التفاصيل، ومتفق في معظمها. أمّا في عصر التنوير، فقد جاء عصر العقل، وأثار حماسة للتشاؤم أحياناً وللتفاؤل في أحيان أخرى. ولعلّ رواية "كانديد" للفرنسي فولتير مثال كبير الأهمية في دلالاته، وهو الكاتب التنويري الكبير في القرن الثامن عشر، قبل الثورة الفرنسية العظمى.

في ذلك الكتاب، تورية مواربة– قليلاً– للصراع ما بين التفاؤل والتشاؤم، يفضح فيه فولتير، بسخرية لاذعة معروفة عنه مبدأ التفاؤل ويمسح به الأرض. وكان ليبنتز قد وضع المبدأ الذي يقول: "إن كلّ شيء على أحسن ما يمكن، ولا يمكن أن يكون هنالك ما هو أحسن من واقع الحال".. يناقش فولتير الموضوع من خلال بطله كانديد– صريح، مخلص– الذي كان خادماً طيّب القلب لأمير في شمال غرب ألمانيا، له بعض المكانة عند سيده، حتى غضب عليه لعشقه ابنته وتقرّبه منها، فطرده شرّ طردة من ملكوته. وفي ترحاله يبدأ برؤية الحروب والموت والشقاء، ويلتقي فيما بعد بشخص يعرفه اسمه "بانغلوس"، كان يعمل لدى السيد نفسه قبل تغيّر حظه أيضاً، وهو الذي يجسّد التفاؤل ويفلسفه، ليؤكّد دوماً أن لكلّ معلول علة، ولذلك كلّ شيء يكون على أحسن ما يمكن على رأي ليبتز المذكور. ويثابر بانغلوس في الكتاب على مناقشة كلّ من يستعرض أمامه دور الإرادة والاختيار فيما يحدث من مصائب وكوارث، قائلاً إن "جميع ذلك كان ضرورياً، لأنه من المصائب الخاصة ينشأ الخير العام، وإن شئت فقل إنه كلّما زادت المصائب الخاصة تحسّن كلّ شيء"... هنالك شخصية ثانية في الرواية تمثّل التشاؤم اسمها مارتن، لا ضرورة للحديث عنها هنا لأنها ثانوية أساساً

لدى فولتير بمقدار احترامه لتفوّق التشاؤم، وهو الذي كان يعاني مثل كانديد من حياة صعبة وتشرّد مديد وسجن أو تهديد بسجن، وفي ذلك ربّما ما يفسّر بعض تشاؤمه!

ولنتقدّم اختصاراً إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وننظر في هابرماس، الذي رفض مؤخراً جائزة مجزية تمنحها دولة الإمارات للفائزين بها، مستنداً إلى سجلّ حقوق الإنسان في ذلك البلد. وحصل إثرها على الكثير من المديح والتقريظ، مع أن له سجلاً فكرياً ملتبساً، يختلف حوله الآخرون، بمن فيهم زملاؤه في مدرسة فرانكفورت، التي التزم مفكروها بالنظرية النقدية، وتراوحت درجة مفارقتهم للماركسية بين واحد وآخر.. المقصود في هذه المقالة هو علاقة هابرماس بالتفاؤل والتشاؤم وحسب... مع أن رفضه للجائزة كان ليغري بالتوقف عنده أيضاً.

يرتبط مفهوم التفاؤل لدى هابرماس بمفهوم الحداثة، ويرتبط التشاؤم لدى المتفائلين بمفهوم ما بعد الحداثة، بشكلٍ من الأشكال. هنا قد يتّضح سبب ما ينال الحداثة والتفاؤل معاً من اتهامات بالقصور والبساطة أو السطحية، بالمقارنة مع تعقيدات أكثر معاصرة لما بعد الحداثة والتشاؤم معاً.

لعلّ من المناسب تقديم تعريف بسيط لكلٍّ من التفاؤل والتشاؤم، وكذلك للحداثة وما بعدها، بالإذن من الذين يعرفون ذلك بالطبع. فالتفاؤل حالة ذهنية يشعر فيها الفرد بالأمل فيما يخصّ شيئاً أو أمراً أو شخصاً. والتشاؤم عكس ذلك، من خلال الشعور باليأس.

في حين أن مفهوم الحداثة أكثر هشاشة من أن يُعرَّف، ولكنه تميز بقطع عميق مع التقاليد، يتضمّن ردَّ فعل قوي أمام الآراء الدينية والسياسية والاجتماعية الراسخة في المجتمعات البشرية، بما في ذلك من تاريخ ومؤسسات. وتحتفي الحداثة بالبطولة والقوة والالتزام الجمعي، لكنها تركّز أيضاً على فوضوية الحياة قبلها، وتتضمّن اعتباراً أيضاً للعقل الباطن وعلم النفس. فيها تأسيس على رؤية طوباوية للإنسان والمجتمع، وإيمان

راسخ بالتقدّم إلى الأمام. لكن أعداءها يركزّون على تقديمها أيضاً كأساس لتبرير النازية والفاشية والشيوعية، والشمولية عموماً.

أمّا "ما بعد الحداثة"، التي ظهرت في أواخر القرن العشرين أو نصفه الثاني، فتتميز خصوصاً بفلسفة الشك إضافة إلى الذاتية أو النسبية، مع حساسية شديدة لدور الأيديولوجيا في الحفاظ على السلطة السياسية والاقتصادية واستدامتها. كما أنها تميل إلى التركيز على رفض الظواهر الاجتماعية الناشئة أو المتطورة في المجتمعات الرأسمالية الغربية. كما تترابط في فضائها من وجهة نظر علم الاجتماع مع الفضاء الماركسي بتركيزه أيضاً على بنية الرأسمالية وعيوبها.

بالإذن من أهل الاختصاص، تمثّل الحداثة عند هابرماس فترة تاريخية ينشأ فيها العقل والفعل التواصلي نتيجة لغياب النظام عن العالم. الحداثة حاملة لمشروع التنوير، تتضمّن توسّعاً في ثقافة سياسية ونظام تكون فيه الديمقراطية والتحرر والحرية فضائل نقدية. في الأساس، يمكن قياس تقدم الحداثة مادياً من خلال قدرتها على توفير الديمقراطية والتحرر والحرية لجميع الأفراد. بالمقابل، يكون الانحطاط هو فشل الحداثة في تأمين الديموقراطية والتحرر والحرية لجميع الأفراد، مع سماحٍ للاغتراب والهيمنة وأنواع "الشذوذ" الأخرى بالتقدم والتعميم. يتعلقّ الأمر هنا بالقيم التي حملتها فلسفة التنوير– والحداثة ابنتها– ومكتسبات الإنسانية منذ أواخر القرن التاسع عشر خصوصاً. وواضح هنا أساس عداوة جماعة ما بعد الحداثة لفلسفة الحداثة انطلاقاً من "رجعيّتها" المستجدة، ولكونها هدفاً سهلاً للنقد مع تعقيد ظواهر جديدة من التقدّم والعولمة، إضافة إلى" طوباويّتها" واعتمادها على الجمعي خصوصاً.

يظلّ يورغن هابرماس بلا شك واحداً من أبرز المفكرين الاجتماعيين المعاصرين، وما زال يُحتفى به حتى الان وهو قد زاد عمراً عن التسعين. ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت، مع أنه اختلف مع معظم نجومها الأقرب إلى الخصومة مع مفهوم الحداثة، إلّا أنه بعد مفارقة لمركز المدرسة ونشاطها لفترة في الخمسينات عاد إليها في الستينات وأدار

عملها. إضافة إلى رفض الكثيرين لفكرة كون نتاج هابرماس مؤسساً على النظرية النقدية، يرفض بعضهم أيضاً ما يرونه من ابتعاد منعكس في أعماله عن الماركسية أيضاً. وفي ذلك كلّه، كان التفاؤل المرتبط بفلسفة الحداثة علامة على فكر هابرماس ودراساته، خصوصاً بعد تحرره نسبياً من تلك السوداوية المتعلقة بظهور النازية وآثارها المدمّرة، وقبل ظهور التعقيدات الحديثة التالية لدخول ظاهرة العولمة على الخط، وكذلك الإرهاب ومفهوم "مكافحته" الذي أخذ يضغط على العالم منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر، ويقلّل- نسبياً وحسب- من تفاؤله. في حين كانت أفكار التشاؤم والشكّ والذاتية ووقائع العالم الحديث وأخباره سلاحاً لمخالفيه في الرأي، الأكثر "ذكاءً".

وبتقريب الأمر وتقليبه محلياً، يبدو أننا نستطيع رؤية الحداثة والتفاؤل و"البساطة" لدى كثير من الثوّار السوريين الحريصين على تحقيق النصر يوم ثاروا، من دون أن نغفل عن وجود "ما بعد الحداثة" والتشاؤم أو الشك عند عدد ملحوظ أيضاً من الثوار، الذين كانت الثورة بذاتها محطّ اهتمامهم من دون تركيز وأهمية كبيرة لعملية تحقيق النجاح أو النصر.. ربّما هكذا، من دون تأكيد. يمكن أيضاً ربط الأمر بالفلسفة السياسية، ومدى وجود السياسة في صفوف السوريين بين الثوار والمعارضين... لأن التفاؤل مفروغ منه لدى من يتملّك الوعي والبرنامج السياسي، في حين أن التشاؤم والشك والذاتيّة أقوى وأكثر استحكاماً عند غيره.. وربّما يظهر لذلك بعض "الغباء" على محترف السياسة، وبعض "الذكاء" على من ينبذ السياسة أو تنبذه بعيداً عنها.

وببساطة مرة أخيرة: يمكن للمتفائل أن يفقد بعضاً من رؤيته، أو لا يغطّي ببصره كلّ الواقع ومظاهره أمامه؛ كما يمكن للمتشائم أن يتملكه الإحباط ويقعد بهمته عن النشاط والفعل. أو- بطريقة أخرى- يمكن للتشاؤم أن يحسّن من قدرتنا النقدية على تقليب الأمور وصياغة رؤيتنا، وللتفاؤل أن يحسّن من مزاجنا وقدرتنا على التغيير وحشد القوى أثناء العمل لتحقيقه.

وكما قيل "ليس عليك أن ترى كلّ شيءٍ من خلال منظارورديّ (في الواقع، هذا سيئ!)، ولكن تجنَّب اتخاذ الموقف المتشائم حين تظهر الوقائع السلبية سائدة وطاغية ودائمة لا يمكن التحكم بها".. وحاول أن تراها كوقائع "محلية" و"مؤقتة" و"يمكن تغييرها".

في "مبدأ بوليانا" الذي يؤكد ميل الإنسان الفطري إلى النظر إلى الأشياء بإيجابية، أنها كانت طفلة تنظر دائماً إلى الجانب المشرق، حتى لو اشتمل على واحد أو أكثر من أبواب التعاسة والشقاء، ولا تتذكر إلا الأشياء السعيدة، وتعتقد أن العالم وساكنيه على أروع ما يمكن أن يكون. في حين تقول ظاهرة "تأثير بيغماليون" في علم النفس إن الآمال الكبيرة حافز ممتاز للعمل الدؤوب والناجح.

وفي النهاية، لا يخفف التشاؤم من سوء الأخبار السيئة، ولا يزيد التفاؤل من حُسن الأخبار الجيدة!



أوراق المقالات

الكاتب الكوردي بين التبجيل والتبخيس

حواس محمود

كاتب وباحث كردي من سوريا مقيم في النرويج، له خمسة كتب مطبوعة.

لا يخفى على أحد أن الكاتب عموما هو مشروع مغامرة وتجريب ومعاناة مادية ومعنوية، فهو الغريب اللافت من قبل الناس العاديين وبخاصة في بداياته الأولى باعتباره حالة غير طبيعية وغير مألوفة في وسط اجتماعي له عاداته وتقاليده، وله طقوسه الدينية وعرفه الاجتماعي، وإزاء ذلك فهو يتعرض إضافة للتهميش إلى شتى التعاملات التي يشوبها الريبة والتجاهل والتبخيس والتقليل من القيمة الحقيقية التي من المفترض أن يكون متمتعا بها.

الصورة النموذجية للكاتب أو الصورة المثالية له منذ أن كنا صغارا نذهب للمدارس هي صورة جميلة راقية لدى بعض المتعلمين والكبار من القوم، تتجلى بأن الكاتب هو ذلك الإنسان العارف بخبايا الأمور والمتناول للعديد من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وفي بيئتنا الكوردية، وبخاصة منذ أن كنا صغارا في السبعينات والثمانينات كانت صورة الكاتب لدينا نحن الطلاب صورة وردية، كنا نمني أنفسنا بأن نكون كتابا نستطيع معالجة الأمور والقضايا في الصحافة والإعلام، وكنا نفتقد للكاتب الكوردي الذي من الممكن أن يجسد ويعالج القضية الكوردية في أي جزء من كوردستان لأن كل جزء له معاناته الخاصة به رغم الاشتراك في المعاناة القومية العامة وهي الاضطهاد على الهوية القومية، وعندما كنا نجد كاتبا كورديا ينافح عن قضية الكورد كنا نبتهج ونسر

بذلك لأننا كنا بالكاد نجد كاتبا كورديا في وسط كان مليئا بكتاب عرب وأتراك وايرانيين ولكن ومع مرور الأيام والسنين ومع تزيد عدد المتعلمين الكورد وارتيادهم للجامعات والمعاهد هنا وهناك، بدأ الكاتب الكوردي يخط خطواته وسط كم كبير من الكتاب والصحافة العربية، باعتباري منتميا لبيئة ناطقة باللغة العربية فكانت الكتابات التي تنشر في أبرز الصحف والمجلات (الحرية – الهدف– الثقافة الجديدة – اليسار العربي– النهار– البيرق – السفير – الأهرام وصوت الكويت الدولي والناقد والحياة) كانت تلقى اهتماما واسعا وكبيرا أقله في الوسط الجامعي، ولكن ومع مرور الزمن ومع انتشار الثورة المعلوماتية التي جرت معها تقنيات عديدة كالكمبيوتر ومعه الانترنت وبدء عهد النشر الإلكتروني وتزايد عدد الكتاب الكورد بشكل ملفت إذ عدا الكتاب الذين كانوا يكتبون سابقا في الصحافة الورقية تم انضمام العشرات من الكتاب الجدد سواء كانت الكتابة هواية له أو أنه أصطنع هذه الهواية بقصد الشهرة والوجاهة فاختلط الحابل والنابل وانخفضت قيمة الكاتب الكوردي لأسباب عدة منها المهاترات الصحفية الالكترونية ومنها تردي الحالة الاقتصادية للشعب ومنها حجب المواقع ومنعها لكي لا يتم توعية الناس بها واطلاعهم على ما يدور حولهم وما يدور في العالم من تطورات وأحداث ومجريات، هذا ولا ننسى الإيجابيات الكبرى للصحافة الالكترونية ووسائل التواصل الاجتماعي ودور الكاتب الكوردي الحقيقي في نشر الحقيقة على صفحاتها وكذلك نشر الخبر بشكل فني صادق عبر الكاميرا والكلمة من قبل المواقع الكوردية.

ولكي لا أدخل في الحديث عن الصحافة الالكترونية، أقول أن هالة التبجيل والتقديس التي كان الناس ينسجونها حول الكاتب الكوردي بدأت تتجه في منحى آخر أو بالأحرى ذهبت تلك الهالة وحل محلها الإهمال وعدم المبالاة إلى درجة أن بادرة ايجابية من شخصية سياسية أو فنية كدعوة الكتاب لندوة أو للقاء عشاء حتى في مطعم بغاية التعارف أضحت أعجوبة في نظر بعض زملائنا الصحفيين، ورغم عدم تأييدي لفكرة نشر أي شيء من هذا القبيل في الإنترنت، لكنني أجد تفسيرا سيكولوجيا له يتجسد بأن الاهتمام أضحى قليلا بالكتاب الكورد رغم عملهم البطولي الرائع بالتوعية ونشر المعرفة

والفكر والثقافة، ولا يمكن من دون المثقف والكاتب أن تكتمل لوحة التحرر من الظلم القومي أو الاجتماعي الطبقي.

أن المقالة هذه تركز على موضوع هام جدا وهو أن الحاجة للمثقف (ومنه الكاتب) ضرورية، ولكن رغم أن المثقف ينخرط (لا أقول كلهم لكن بعضهم) في العمل القومي النبيل، لكنه لا يجد ما يشجعه للاستمرار في العملية التوعوية رغم اندفاعه الكبير، وهذا مناط مسؤولية المعنيين بالشأن القومي الكوردي والجماهير الكوردية التي من دون المثقف لا تعرف بوصلة الحقيقة والواقع.

اذن تحولت النظرة للكاتب من الاهتمام إلى الإهمال، من التشجيع إلى التثبيط، من التبجيل إلى التبخيس، حتى أن بعضهم استهون الكاتب وسخّره لأغراضه السياسية والدعائية مستغلا ضعف شخصية ذلك الكاتب وتهافته على فتات السياسي الذي لا ينظر للأمور من منظارها العلمي الاستراتيجي الواسع المدى، وإنما من منظار اليومي التكتيكي الإجرائي الضحل والمحدود.



مراجعة لمفهوم النُّخَبِ

مصعب قاسم عزاوي

عضو رابطة الكتاب السوريين

قد لا يختلف عاقلان بأن مصطلح النخبة مجموعاً بالنُّخَبِ ينطوي في تلافيفه على ثقل مفهومي حمّال أوجه ومطاط وضبابي إلى درجة الميوعة واللاشكلية في كثير من الأحيان، وأن هناك عدم تطابق مفهومي جلي في مدلول ذلك المصطلح وما يراه في كينونته المتلقي الاعتيادي في العالمين الغربي والعربي.

ففي العالم الغربي فإن مفهوم النخب «Elites» ينطوي على كل من يمتلك مفاتيح صناعة القرار في حقول السلطة والاقتصاد والمعرفة بشكلها الإعلامي والإيديولوجي. وهو مصطلح أعتقد بأن الترجمة الأكثر دقة في تعريب حمولته المفهومية يجب أن تكون «علية القوم» أو «أهل الحل والعقد»، وهم الذين ينضم في عدادهم فئة «الخبراء» و«التكنوقراط» المكلفون بشؤون تنفيذ إرادات وصيانة مصالح أولئك المتنفذين النافذين، وضمان ديمومة هيمنتهم على كل مفاصل المجتمعات التي يتسيدون عليها عمقاً وسطحاً وعمودياً وأفقياً، وعلى كل الصعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وما ارتبط بها سواء بشكل مباشر أو غيره.

أما في الفكر العربي، فهناك الكثير من الصخب المفهومي الذي يجعل في كثير من الأحيان المفهوم عصياً على الهضم المعرفي. وأغلب الظن بأن جوهر ذلك الشواش المعرفي مرتبط باشتقاق المصطلح لغوياً من فعل «نَخَبَ» والذي يحمل في مدلوله الإيحائي حمولة إيجابية تقترب من مدلول «الصفوة، والرشاحة» بالإضافة إلى اقتاللازم

معنوياً في آلية الاستبطان المفهومي للمشتق الآخر، وأعني هنا «الانتخاب والمنتخب» بمعنى «الاصطفاء والمختار والمنتقى»، وجميعها مدلولات ذات حمولة معرفية إيجابية من الناحية اللغوية كحد أدنى، وهو ما يجعلها عصية على توطين مفهوم «Elites» كما هو عليه في السياق المفهومي في الغرب وتعريبه ليكون «النخبة» لتضاد لغوي بنيوي ينتج عسراً مفهومياً كان المقدمة الموضوعية للشواش في استخدام المفهوم عربياً.

ولأجل حل تلك المعضلة، فقد تحول استخدام المفهوم عربياً خلال بضعة العقود الأخيرة، ليصبح متوازياً في كثير من الأحايين مع مفهوم «الإنتلجنسيا» أو فئة المتعلمين الأكثر اطلاعاً من الناحية التقنية في مقاربة لمفهوم «المثقفين» بشكله التقني المحض أو ما يقارب مفهوم «Intellectuals» في اللغة الإنجليزية. وفي بعض الأدبيات باللغة العربية صار يمكن أن يكون مرادفاً لمفهوم «الطليعة الثورية» كترجمة لمفهوم «Vanguard» والذي ينطوي على حمولة إرادوية فوقية استعلائية تنظر إلى عموم أفراد الشعب من المواطنين على أنهم قطيع من «الشياه الشاردة» غير القادرة على التفكر بما هو أصلح لها في حيواتها اليومية ومستقبلها، ولا بد لها من الاستسلام لإرادة «المخلصين المنتظرين» من «النخب» بشكلها «الطليعي الثوري» للقيام بتلك المهمة عنهم، وقيادتهم إلى الصلاح والسؤدد الذين دون قيادة «الطليعة الثورية الفذة» لن يعرفوا إليه سبيلاً. وفي ذلك السياق من الأدبيات الاستبدادية الثوروية التي سوقت لها الأنظمة الشمولية في العالم العربي في غير موضع من خارطته، بعد تنميقه بأكداس إرادوية شعبوية التزاماً بأوزان وقوافي الخطاب الاستبدادي على الطريقة العربية، يمكن تلمس بواكير تلاقي مفهوم «النخب» من الناحية الاصطلاحية والمفهومية واللغوية عربياً مع مدلوله الفعلي في العالم الغربي الذي يومي فعلياً إلى من يتحكمون بمصادر الثروة والسلطة والإعلام والسياسة في المجتمع.

وفي جميع الأحوال أعتقد بأن مفهوم «النخب» يجب دائماً أن ينظر إليه بأنه جزء جوهري من أدوات الهيمنة يهدف لتخليق وعي زائف برفعة وأهلية فئة عن فئة أخرى،

تؤهلها لاتخاذ مكان الصدارة بشكل أو بآخر يرسخ هيمنتها في المجتمع؛ وأن الاجتهاد الفكري المخلص يجب أن يصب في نسق تأهيل المفهوم النقيض لمفهوم «النخب» بأشكاله السائدة في الغرب وتلك المحورة عنوة وقسراً عربياً، وهنا أعني مفهوم «المثقف العضوي» الذي يعتقد بأن العلوم والمعارف والخبرات التي تحصل عليها لا تنقله إلى حيز «المحظيين» الناظرين إلى غيرهم من أقرانهم في المجتمع من عل، وإنما إلى فئة «المكلفين» برد الجميل الاجتماعي لذلك المجتمع الذي لولا المعرفة التي تراكمت فيه جيلاً بعد جيل، ولولا مدارسه وجامعاته ومؤسساته البحثية التي تمثل في جميعها جهداً عمومياً تراكمياً في المجتمع لما تمكن من الوصول الى تلك الرتبة المعرفية، و هي الحقيقة الدامغة التي تقتضي منه «الاجتهاد والدأب» لاستثمار وتأصيل المعارف التي راكمها في نسيج المجتمع وإعادة تقديمها وتبسيطها للعامة من أفراد المجتمع الذي يعيش في كنفه بما يسهم في عملية «التنوير والاستنهاض المعرفي» في المجتمعات التي دونها قد يستحيل تعزيز تقدم أي مجتمع في صعود درجات سلم الحضارة بمعناها الشمولي الذي يتجاوز مفهوم «التمدن» بشكله العمراني التقني منتقلاً إلى الفضاءات الإنسانية والأخلاقية والاجتماعية التي لا بد من استدماجها جميعاً في صيرورة نهوض أي مجتمع يرام تصعده إلى حيز «الحضارة الحقيقية» وليس الشكلية التلفيقية.



كلٌّ يدعي أنه الفرقة الناجيَة

بسام أبو طوق

مهندس مدني وكاتب

شئنا أم أبينا، وافقنا أو اعترضنا، فسرنا أو بررنا، استعدنا وقائع التاريخ، وحقائق الجغرافيا، والمذاهب المقارنة والايديولوجيات المتضادة، أصل القوميات والأديان نظريات تكون الأمم، وحيثيات تشكل الدول، العقود الاجتماعية، والمبررات التاريخية.. الخ، فشعاع الشمس لا يحجب بغربال، ونور الحقائق يشتت الأبصار، وعصف الوقائع يأخذ بالألباب، سوريا.. جريحة، مقسمة، منهوبة، قطعة من الجنة يتناهبها الغزاة من كل حدب وصوب، ومن كل زاوية وزاروب. مناطق سيطرة ونفوذ لقوى الامر الواقع، محلية وإقليمية وعالمية. كل يدعي غراما بليلى، وكل يدعي أنه أم الولد. وكل يسعى للحفاظ على حصة من الأرض والمياه والنفط والبشر.

نتكلم عن استقلالية القرار وحماية الوطن، استقراره وسيادته ووحدته وتنوعه، ونتجاهل العناوين الأساسية لهذه الأهداف، وحدة السوريين، تآخي السوريين، تسامح السوريين، حرية السوريين، رقي السوريين، كرامة السوريين..

كل يدعي أنه يمثل الفرقة الناجية..

لكن التمثيل الحقيقي لوحدة السوريين ومصالح السوريين وحقوق السوريين هو مسؤولية وشجاعة ومبادرة وفكر.

ما هي الديموقراطية؟ هي ممارسة حقيقية لحرية الفرد والمجتمع، وكم كنت عظيما وصائبا يا فولتير في قولك: أختلف معك ولكني مستعد ان أدفع حياتي ثمنا لحقك في

التعبير عن رأيك. وكان هذا ملخص المبادئ المحفزة لعصر الأنوار.. عصر الحريات.. عصر النهضة الفكرية والإنسانية.

لنسمح للآخرين بالكلام والتعبير، عندها يحق لنا أن نمنعهم من إشهار السلاح والتعدي، فالمقاومة مشروعة في وجه الباغي والظالم والمستبد، وليس في المقاطعة والمحاصرة بحجة التاريخ والجغرافية والعقائد، وهي كلها براء من مغالطات المنافقين والكاذبين.

الاعلام هو صفحات الحرية، هو أنوار اليقين وقناديل الحقيقة، هو شجرة الحياة الخضراء، هو تعددية الفكر والثقافة، وتنوع الإنجاز البشري، هو حق الاختلاف، ونصاعة المنطق والبراهين.. هو العلم والتعليم في مواجهة الجهل والتجهيل.

لكنه سلاح ذو حدين، حسب استعماله وحسب توجيهه. رايات الحق والخير والتضامن، لا تختلف عن رايات الباطل والشر والاستبداد، الا بالفكر الناهض، والروح الحرة، والقدرة على التسامح، واحترام التعددية، والسعي الى الحداثة والخلق والابداع والابتكار.

هي دعوة للحركة والنهوض والحياة في وجه الجمود والقعود والموت، هي دعوة للحرية والاستقلال والوحدة في وجه الاستبداد والاستعباد والفرقة، بهذا يتميز أهل الخير والحرية والإنسانية، وبهذا يتميز دعاة الوطنية والديموقراطية، فهي دعوة الى سوريا معاصرة إدارة ومؤسسات، تعتمد المناهج الحديثة.. ويسقيها حب الوطن والنيات الحسنة.

اما الاستقواء والاستعداء وثنائيات من ليس معنا فهو علينا، فهذه ليست من شيمنا واسمحوا لنا..

ندعو الى عرس ديمقراطي، تملأ زغاريد الحياة والتفاؤل، جنباته وفسحاته، فتتلاقى مكونات الوطن، على تنوعها وتفردها وتشاركها، وترفع لافتات الحوار والمصارحة والفهم والتفهم، المصائر المشتركة والتحديات المشتركة. تفكك وتعزل طفح ورواسب الطائفية والعصبية والعرقية، الموروثة من الماضي البعيد والمستثمرة في الحاضر القريب، ما يجمع المحتفلون هو حب الوطن والتاريخ والتطلعات المشتركة. ومن هنا

نبدأ.. من تحديد الشراكة في الانتماء، والشراكة في الأهداف. إنّه المستقبل.. ينهل من ثورية الحاضر ويحاصر أشباح الماضي.. من مظلوميات ومؤامرات، ليرعى تفاهما عاقلا "وموضوعيا"، ويؤسس لخطاب وطني معاصر.

وللخطاب الوطني أسس.. قبل الاضاءة عليها فلنتكلم عن مشروعه هو مشروع أكثر ديمقراطية وأكثر عدالة وأكثر تفتحا، يستنهض كل حقوق وواجبات أفراد ومكونات الوحدات الجغرافية، هو الضمانة والحماية من المشاريع حاملة الاستبداد، والفساد، والتوزيع غير العاد، للثروة والمصادر والحقوق والملكية. هو منسجم ومتناغم مع الطبيعة والجغرافية والبيئة والتجمعات البشرية، هو العلم والثقافة والتربية والأخلاق، هو استثمار متوازن وعادل للأرض والبشر، وهو يتطلب إشاعة مناخ ثقافي عام يتّسم بالتسامح والتنوع والتعددية، ثقافة احترام الرأي الآخر، والفكر الآخر، والتاريخ الآخر.

فالكيان السوري يتشكل من مجموعة تواريخ، مجموعة قوميات، مجموعة لغات، مجموعة أديان، حتى المواسم السورية، هي مجموعة تعاقبات، لفصول أربعة، واضحة الاختلافات، واضحة التأثيرات، واضحة المنتجات. وكل فصل يتناغم مع الفصل الثاني، لا ربيع من دون شتاء، ولا خريف من دون صيف. وفي العناوين الأولى لحقوق الاختلاف والتنوع: حق أبناء القوميات المتعددة في دراسة لغتها القومية كلغة ثانية، حق يترسخ ويتعمم في التجمعات القومية وفي عموم البلاد.

كمثال نجد أن حي الأكراد هو الأكثر عراقة في دمشق، فهو من أهم الأحياء، تاريخيا وسكانيا إذ تتجاوز تأثيراته حدوده الجغرافية، لتعم أحياء ركن الدين والمزرعة ودوار شمدين والعدوي. ومن عاش أو درس في دمشق في منتصف القرن الماضي يعي ويستوعب.

ودائما كنت أستغرب القمع الحاصل لدراسة وتدريس اللغات الأصلية والتاريخية لتنوعات السكان، بينما تصرف جامعات ومعاهد الغرب الغالي والرخيص، للتعرف على تلك

اللغات في مواطنها. إنه الجهل والجهالة والظلامية، في مواجهة العلم والنهوض والتنوير. وهناك حق معتمد لتابعي الأديان المختلفة في دراسة دياناتهم.

وفي الماضي القريب، طلب الكثير من السوريين المسلمين المتنورين من أولادهم، عدم الخروج من قاعات الدراسة عند تدريس حصص الديانة المسيحية، ومثلهم فعل المسيحيون المتنورون عند تدريس حصص الديانة الاسلامية، مما أسهم في تفهم ابناء الديانتين للديانة الأخرى. عدا عن الفائدة الأهم، حيث يعمد المدرسون الى الحديث عن الاختلافات بأدب واحترام.

هل نحن مستعدون لنتصارح ونتسامح؟

هل نحن مستعدون للاعتراف بالأخطاء التاريخية؟

هل نحن مستعدون للقبول بالمواطنة الشاملة؟

هل سيتبادل المتحاورون التحيات والمجاملات والايجابيات؟

التاريخ يراقبنا ..

وفي التفاصيل ..

تعاني المنطقة من كوارث طبيعية واصطناعية، ناجمة عن فشل في إدارة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والسكانية والبيئية. وبدل أن تضع إدارات الأمر الواقع حلولاً للأزمات، فهي تولدها وتطورها.

ويقع على عاتق القوى الوطنية والديمقراطية، والممثلين المنتخبين من أهلهم وجمهورهم. في عموم مناطقهم، تقديم البديل الحي الإداري الناجح والمعاصر، في مواجهة فشل إدارات الامر الواقع، لا أشير إلى حراك سياسي، بل نشاط إداري متقدم، علمي وحديث ومنهجي، يرعى مصالح الشعب، ويكافح الأزمات المتلاحقة (أزمة المياه – أزمة الطاقة – أزمة الصحة – أزمة التعليم .... الخ)

هل المشروع الوطني المأمول، قادر على استنهاض كل الموارد المتاحة (مالياً وبشرياً ودعماً دولياً وأممياً)..؟ أم هي سياسة ودعاوة، واعتماد شكلي على الحقوق، في مواجهة الباطل ..

يتعين أن نرفع من قيم ومناخ التسامح والتفهم والاهتمام والاستثمار، في التنوع الثقافي والديني والعرقي واللغوي، وإشاعة الثقة بين المكونات السورية، وتحميل الفكر القومجي والطائفي كل أسباب الظلم والفوضى تاريخيا، ولدى أي باحث جدي الكثير من البراهين.

هل يكررون إنتاج التفرقة القومية والطائفية، بحجة الشعبية والحفاظ على جمهورهم (وهو منها براء)؟ أم يكونوا شجعاناً وصادقين مع أنفسهم ومع جمهورهم؟ هل يكونوا قيادات تاريخية وفعلية وإدارية ومستقبلية لشعبنا المنكوب؟

يتعين الإيضاح والصراحة بأن هناك أزمات قادمة، أكثر سواداً من الحاضر.. أزمة مياه – أزمة بيئة – أزمة موارد للحياة – أزمة صحة – أزمة تعليم – أزمة احتلال واستيطان واستيلاء – أزمة حقوق انسان.. (في غالبيتها ناشئة عن فشل وجهل وتجاهل وفساد و إفساد حكم وسلطة الأمر الواقع)، نحن بحاجة ماسة إلى أفكار ومناهج خلاقة، وإلى مشاريع مدروسة وناجحة وتلاحم وتآخي وثقة متبادلة.

أما مشاريع ومقترحات الدساتير والاتفاقات السياسية، فهي تنظيم وتدعيم رؤِيتنا لمناخ ثقافي وحضاري مشرق.

نعود هنا للإضاءة على أسس الخطاب الوطني المنشودة:

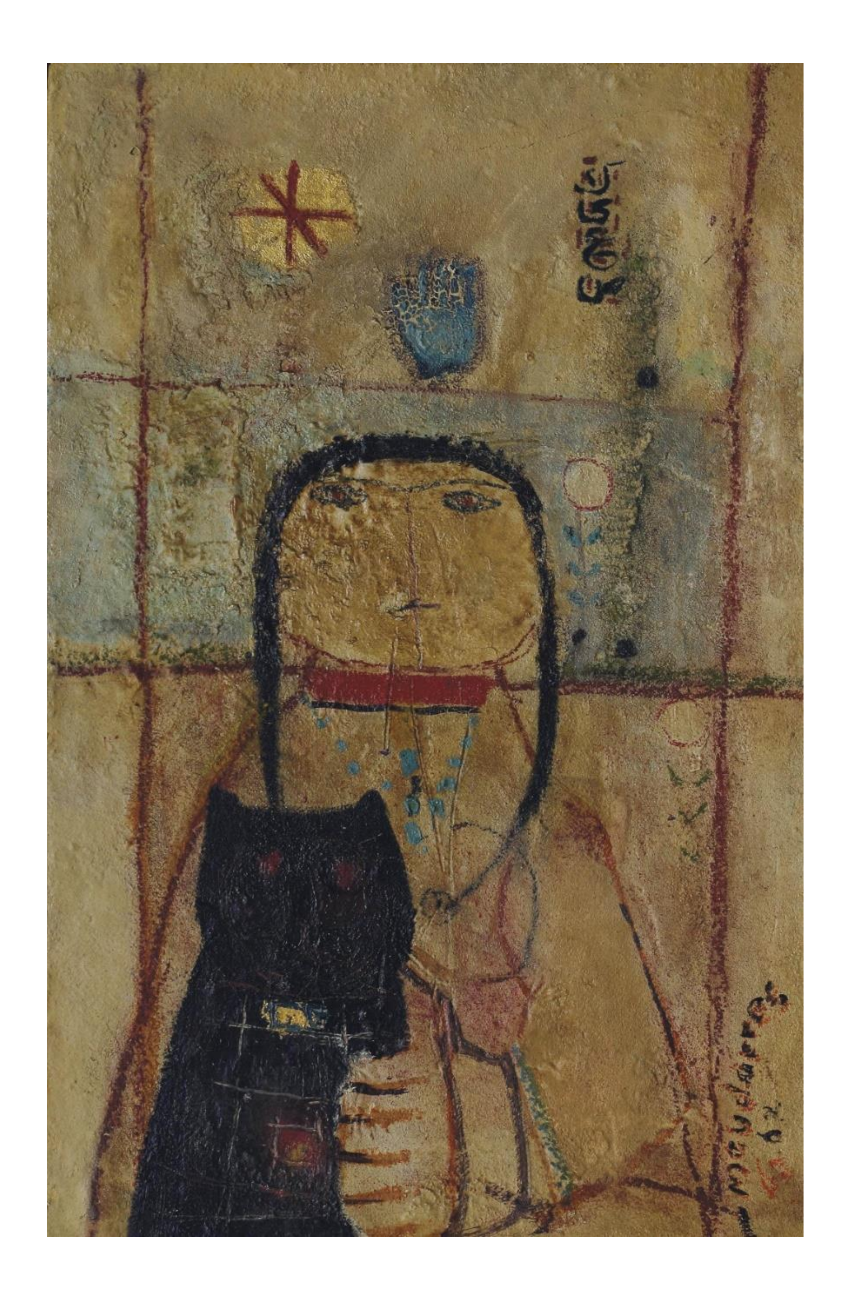
1– الاعتراف السياسي بحقوق كل مكونات التعددية السورية، في المواطنة المتساوية في إطار الدولة السورية الواحدة.

2– اللامركزية الادارية نصاً ومضموناً، مفهوماً وتطبيقاُ، ثقافةً ومعرفةً.

3- الإصلاحات الدستورية والقانونية، المقاربة لآمالنا في عرس التوافق الوطني التاريخي.

التحدي الوجودي . هو في رفع قيمة الثقافة واللغة، وتعدديتها الحضارية السورية، فهي المناخ والضرورة، لكل المواثيق والإتفاقات والتعهدات السياسية وملحقاتها الإدارية.

عليه نبني الوطن الجديد المتجدد الناجح، عنوان المدنية والتعددية والديمقراطية لنفتتح عرسنا الديمقراطي.



سايكولوجا السبير

موفق قره حسن

كنتُ في المقهى عندما صرخ شاب بوجه فتاة كنت أسترق السمع لهما: (بأنا ما سبير).

وبكل علاقة بين تنين ذكر أو أنثى بيكون في هادا الشخص السبير، هوي لمن لجألوا بعد ما يشوطنا الشريك، ومنقصوا بعد ما يحاكينا ويحن علينا الشريك، ومن أهم صفاتو لهاد السببر إنو حكيم ورأيو سديد وما بيخيب ، طبعا نحنا ما مناخد في ، بس منطالبو بالرأي ، ومنزعل منو اذا ما لقينا جنبنا بمتل هاي الأوقات ، من مبدأ (كلكن هيك) بالصوتين الذكري والانثوي ، وهاد السببر فيك تشبهو بلاعب الاحتياط والحريف بس صرلو زمن قاعد ع الدكّة بدون ما تجي ولا فرصة إنو ينزل ع الملعب فمعد طلع بايدو الا انو يكون احتياط ، حتى انو فكرة يكون لاعب أساسي نسيها من زمان ومعد عرّج عليها أبدا .. هو سبير إذا هو موجود.

ومع هذا فالسبير يمكن أن يأخذ عناقا أو دسّة يد في لحظة انهيار من قبل سابره أي لجعلو سبير من باب إنو أنا جنبك وموجود دائماً، طبعا سابره لن يمانع فهذا النوع من الأفعال محبّذ ومرحّب به في مثل هذه الأوقات على أن تكون من عائلة إنت متل أخي

السبير بطل أغنية (قال جاني بعد يومين لسميرة سعيد)، ربّما كان يملك مشاعر صادقة وحقيقية اتجاه سابره، ولكن مشاعر صامتة خرساء لا تجيد فنّ البوح، فيظلّ حزيناً وهو يعطي النصائح لسابره، والتي هي حكماً صادقة، فهو لا يريد استغلال هذه المواقف ليثبت نفسه برغم مقولاته المعتادة التي تبدأ بكلهن كلاب وألف شخص بيتمناكي، ولكنه

يكتفي بالعناق البسيط من النوع الأخوي، هذه القناعة الرائعة لن تجدها أبدا إلا عنده هذا المخلوق الرائع والمهمّش تماماً كضارب المثلّث في الأوركسترا الوطنية.

السبير معطاء وكريم فهو لن يتوانى عن إبداء المساعدة أو مد يد العون لن يبخل بتوزيع المحارم وإن انقطع منها على حين غرّة لن يعدم الحيلة فتراه يبادر بكمّه وبيديه، مخلوق لطيف حتى أن فتاة ما أحبّت فيه لطفه، وشخصيته الحسنة، إلا أنه أبى واستكبر لا لشيء فقط لأنه سبير ولن يستطيع أن يكون إلا هذا فتذهب الفتاة إلى شب سبير يقوم بدور فارس أحلامها وكاسر فؤادها السبير الأوّل بطل قصتنا

السبير بطل العالم بجمع البلوكات، فكلّما عاد سابره إلى شريكه، يجد البلوك يزيّن مواقع تواصله الاجتماعي، ولكن هو لن ينزعج فضمنيا هو يعرف بأن مرجوعها لعنده، مهما طال الزمن، وان عادت ستبادر بأنها كانت مرغمة، ومكرهة لا بطالة وبأنها من لها في هذه الدنيا غيره، فيعذرها ويسامحها لانه لن يقوى إلا على هذا، وهذا لا يعني بأنه تشتوش أبداً ولكن هذه مهنته ومصلحته التي تتوجب عليه أن يكون بسّاماً وبشوشاً كما هو متعارف عليه بين جميع المصالح رافعاً شعار لاقيني ولا تطعميني

وللسبير كاريزما قل أن تجدها إلا فيه كما أن له دموعاً سخيّة فما تكاد تنبس ببنت شفه حتى تراه بعيون دامعة يحضنك ويحزن لحالك ويسمع ترهاتكَ، وهو موجود دائما هنا وهناك لكل عاشق لكل عاشقة، السبير في كل مكان محبّب ومقرب ولكن ما إن يعود الأصل حتى تراه يعود كما كان سبيراً لا أكثر، وكم عرفنا في حياتنا أشخاصا كهذا السببر !؟، وكم لعبنا في حياتنا دورا كدور السبير في حياة أحد !؟، وإن لم نكن ندري، فسواء رضيت بهذا الدور ولم ترضَ فأنت كنت تلعبه وتحسب نفسك بطلاً فيه لا دوبلير عزيزي السببر.